

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية



أبومسلم البهلاني، رائد الشعر العُماني الحديث ■ بلاد بونت وتحديد الموقع ■ جيولوجية عمان ■ غرناطة، العظمة الآفلة ■ جيل دولوز، قطب الفلسفة الجديدة ■ منى السعودي، ثلاثون عاما من الحجارة الشفاهية الإغريقية ■ مسرح النو الياباني ■ و اقرأ : صبحي حديدي - شيموس هيني - سركون بولص - جمال الغيطاني - فاضل العزاوي - ميلان كونديرا - عبدالودود سيف - قاسم حول - محمد برادة - سعيد العشاوي - زهير أبو شايب - محمد إقبال - عبده خال - نجيب العوفي - إبراهيم أصلان - وديع سعادة - إدريس بلمليح - عبدالغفار مكاوي - أحمد الهاشمي - هلال الحجري - إبراهيم فتحي - فرج العربي - موريس بلانشو ...وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد السادس- أبريل ١٩٩٦ م - ذوالقعدة ١٤١٦هـ



تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط – سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

رئيس مجلس الإدارة
عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد السادس أبريل ١٩٩٦م
الموافق ذو القعدة ١٤١٦هـ

الأسعار : في عُمان ريال واحد

في الخارج : الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٠ ريالات - البحرين دينار واحد - الكويت دينار واحد - السعودية ١٠ ريالات – الأردن دينار واحد – سورية ٥٠ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران – الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار – المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :

– خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
– عشرة ريالات عُمانية أو مايعادلها للمؤسسات.

يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي :
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ – ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس: [illegible]

ذاكرة الفِيلة والاستعراض

تحيلنا الثقافة العربية، من منطق راهنها، وعبر مرآة تاريخها السحيق، إلى شبهة الذاكرة وتشظّيها وثقوبها الكثيرة ، خاصة في ظل هجمة إعلامية كاسحة، تزيد هذا التشظّي وهذه الثقوب استحالة رتقٍ واتساقِ معنى وذاكرة.

ليس التشظّي بهذا المنحى، منزع تعدديّة أو طموحها، وهو حالة من حالات نبل الثقافات ونضجها، وليس أيضا، تشظّي الكتابة عقب الانكسارات والهزائم بحثاً عن وجهة وأفق – وإنما، أي التشظّي، بعثرة المنتج الثقافي والفني الذي يشكل إرث الذاكرة وقوام وجود الشخصية وتمايزها عبر القرون والأجيال، لصالح تفريغ واستقطاب وحيدين، لاشك سيؤدي، بأي أمة إلى خلاء المعنى وضعف الذاكرة وتسطيحها، وإلى تشويه القيم، بالوقوع – بالنية أو من دونها – في تبعيات الآخرين وثقافاتهم وأنماطهم.

فالمغلوب، ما أسهل وقوعه في زيّ الغالب وغلبته وسطوته حسب الرؤية الخلدونيّة ورؤية الوقائع الماضية، والتي مازالت ماثلة تتجدد فصول تبعيتها ونكوصها الحضاري في تملّك ذاتها وفرض هذه الذات كأفق سياسة واجتماع وأفق فكر وفنون. مما يرتد كثيرا إلى سطوة السلفية وحكم الموتى وقيادتهم من أجداثهم لعالم الأحياء خانقين أي اجتهاد أو رأي وتعبير.

فرقاء الخطاب العربي، كل يغني على ليلاه وكل يدّعي امتلاك حقيقة الوجهة السليمة لسير التاريخ كما يراها ويتبناها ... لكن سير الأحداث وسير التاريخ الفعلي، لا يرياننا شيئاً حقيقياً من فحوى ذلك التبشير وتلك الجَلَبَةَ المستمرة طوال هذا القرن على الأقل.

الذاكرة العربية تغوص في جحورها وشظاياها أكثر فأكثر، ويستحيل أن تكون ذاكرة فيَلة.. ومن

البداهة أن ازدهار هذه الذاكرة ولمعانها يرتبطان بخط الصعود الحضاري لأي ثقافة ترمي إلى استثمار مقدرتها الخاصة في التجدد الروحي والإبداعي.. أما إذا كانت حالة التاريخ عكس ذلك تماماً، وهو ما لا يتنكر له اثنان، فالغبار الكثيف يبني طبقاته العمياء على الذاكرة والنفس... ويعمي الدليل.

انظرْ حولك، بهدوء أو غضب، لترى المشهد العربي المبعثر من الصحراء إلى الصحراء، مسرحا للاعبي الإكروبات ومعارض التخلف والفتن الصغيرة وأوهام المعارك الكبرى..

لترى المشهد كله في عيني وعلٍ جريحٍ في صحراء محترقة.

* * *

في هذا السياق لا ينفع الكلام الكبير حول عظمة هذه الذاكرة وهذه الأمة وعدم قدرة اختراقها. فذلك الاختراق تمّ منذ زمن طويل. والذاكرة العظيمة، ربما، هي الأكثر استهدافاً ... هكذا نرى في الهند، التي اخترقت ذاكرتها الثقافية والوجدانيّة عن بكرة أبيها.

وكذلك الصين واليابان وإن ظلّتا عصيتين على الاختراق النهائي، بسبب حصانة حاضر، وليس ماضيا فحسب، قوي وعنيد.

الحضارة الغربية – الأمريكية، ربما هي أول حضارة في تاريخ البشر، استطاعت توحيد العالم وفق نمط تعبير وسلوك ومزاج، وبسبب اندلاع قوة العقل العاتية في كل المجالات، فليس ثمة في الكرة الأرضية من سَلم من مَسّ هذه الحضارة ... من غابات الأمازون حَتى تيرانا أنور خوجا.

حضارة ربطت إرادة القوة والهيمنة بإرادة المعرفة وتجسدها بشكل لا نظير له، فتحقق لها بأشكال متفاوتة ذلك الاستئصال لذاكرات وشعوب وقوى كانت بالأمس نداً قويا وباطشاً – أو ما يقترب منه وينوب عنه، (الاستئصال) فإن إبادة الذاكرة والتمايز والخصوصية، تقوم مقام الإبادة العضوية وتفي بها وتحتويها.

انظر حولك لترى المشهد العالمي، غارقاً حتى الجمجمة في أسواق ومنتجات الاستعراض الكبير، من أغذية وعطور وموسيقى وغناء وكتب ومجوهرات وأنماط عمران و....إلخ، أي المنتج المادي والروحي بحذافيره، وتعرف أن هذا الاستعراض الضخم للآلة البشرية الحديثة يملك مشروعية وحدته القسرية الناعمة على كل القارّات والأجناس والألوان، وأن الخصوصيات التي تشكلها الذاكرات المختلفة، قد مُحيت أو تحولت إلى زقاق كئيب لصالح هذه الوحدة الكبرى وأشكال قوتها الاستعراضية في هذا البوليفار الضخم.

* * *

في ضوء مجتمعات الاستعراض هذه كما يدعوها جي ديبور، محللا وقائع الاستعراض الغربي عبر مفتتح لفيورباخ، حيث يفضل عصرنا «الصورة على

الشيء، النسخة على الأصل، التمثيل على الواقع، المظهر على الوجود... وما هو مقدس بالنسبة له، ليس سوى الوهم. أما ما هو مدنس، فهو الحقيقة. وبالأحرى فإن ما هو مقدس يكبر في عينيه بقدرما تتناقض الحقيقة ويتزايد الوهم، بحيث أن أعلى درجات الوهم تصبح بالنسبة له أعلى درجات المقدس».

في خضم هذا البذخ الاستعراضي وعنفه الخبيء، يولد الكائن المشوّه والمفصول عن فطرته الأصيلة وذاكرته النيئة، وتأخذ المسألة مداها المسْخي في مجتمعات العالم الثالثية، بحيث تجتاحها هذه التصورات والأنماط مفهوماً يتم تسويقه بشكل خرافي، وطريقة معيش، وهي في طور المستقبل، بكسر الباء، والمستهلك السلبي في غياب أي قدرة علَى التمثل والهضم وفي َغياب القدرة الشرائية لدى الأغلبية، فتنحدر إلى أحط درجة في الوهم الاستعراضي والمظاهر الكاذبة.

تغوص هذه المجتمعات في وحل الاستعراض والاستهلاك، كنسيج يلف كامل وجودها ويفضي بها إلى حتف القيم الإنسانية والشعرية، وإلى حتف ما هو مشرق في موروثاتها ومشاعرها فتتحرك كائناتها كالدمى الدائخة في دائرة هذا المظهر الاستعراضي الذي تتفاخر به وتزهو أمام الآخر، متناسية نقاط وجودها المضيئة والحقيقية.

أمام هذا الواقع المؤلم، لا نستغرب تلك الدعوات المتشنجة التي لا تفتأ في غير مناسبة، تنظر إلى الثقافة الرفيعة وإلى الفنون وما يمت إلى الإبداعات الروحية، بارتياب وحذر، يصل حدّ الازدراء، فهي منسجمة مع سياق معيشها الاستعراضي المبتور بتراً عن الذاكرة والمعرفة.. ويتصدر أعداء الفن والجمال والمتثاقفين، الحشد، متشدقين بكلام لا معنى له في أحسن حال، حول عصر الصناعات والتقنيات والعقل، جاهلين بداهة، أن هذا العصر لم ينبثق من ركام الأوهام وترف الفراغات وإنما سبقته عهود التنوير، وانعطافات الفكر والفنون والوقائع الحاسمة.

وهي عهود واكتشافات توزعت خارطة العلوم كما توزعت خرائط الآداب والفنون والأذواق والأمزجة و....إلخ وكانت تشي بها، أي الانقلابات العلمية، وتؤشرّ إليها.

لكن فكر المجتمعات الاستعراضية، إذا صح، أن لديها فكراً مهما كان نوعه بمعنى أنه يندرج في سجال ما، وهو أمر مشكوك فيه حتى العظم واللثة، فهو فكر اختزالي، يختزل الأفكار ويسلخها من سياقها الطبيعي في التاريخ والمكان، واستسهالي، ناعس ومرتاح ومطمئن لبلاهته كونه لا علاقة له بطين الواقع وجِبلّة التاريخ.

سيف الرحبي

اختلف العلماء في تحديد موقع بلاد بونت خاصة أن المادة العلمية التي نعتمد عليها في ذلك الموضوع نادرة، ومما دعى العلماء الى الاهتمام بهذا الموضوع، ان تلك البلاد كانت هي المصدر الأساسي للبخور، وخاصة النوع الجيد منه، والذي كان يطلق عليه المصريون اسم«عنتي - عنتيو وادج»، وكان البخور لدى القدماء عنصرا أساسيا وهاما، حيث كانوا يستخدمونه في الاحتفالات والشعائر الدينية وفي القصور والمعابد والمقابر مما كان يدعوهم الى بذل أقصى مجهوداتهم للحصول عليه، ولما كانت الآثار المصرية لم تشتمل على أية إشارة واضحة تسهل تحديد موقع بلاد بونت فان المادة الأساسية التي اعتمد عليها العلماء في تحديد موقع بلاد بونت والتي اعتمدنا عليها نحن أيضا في دراستنا لهذا الموضوع - هي:

١ - دراسة للأصل اللغوي لكلمة «بونت».

٢ - دراسة النقوش التي عثر عليها على الآثار التي توضح معالم تلك البلاد:

أ - الملامح الرئيسية لسكان بلاد بونت.

ب - أنواع الهدايا التي كان يحملها سكان تلك المناطق.

ج - أنواع النباتات والحيوانات التي كانت مصاحبة لسكان تلك المنطقة.

د - أشكال المنازل التي كان يقيم فيها سكان تلك المنطقة.

ويمكننا أن نوضح أن الملكة حتشبسوت قد نقشت على جدران معبدها في منطقة الدير البحري بالبر الغربي لمدينة طيبة (الأقصر حاليا) تفاصيل رحلتها الى بلاد بونت وسوف نناقش تفاصيل هذه النقوش والتي ستساعدنا في تحديد موقع بلاد بونت.

وقبل أن نبدأ في سرد آرائنا في تحديد موقع بلاد بونت يمكننا أن نستعرض آراء العلماء في هذا الصدد من ملخص للأدلة التي اعتمد عليها كل منهم، وقد قام الأستاذ الدكتور عبدالمنعم عبدالحليم بإعداد ملخص لذلك في مقال له بجمعية الآثار بالأسكندرية عام ١٩٧٤ ومجملها أنها حددت بلاد بونت بالمنطقة الممتدة من بورسودان الى شمال اريتريا على ساحل الصومال مؤيدا بذلك «كتشن» Kitchen [(١)] الذي تصدى برأيه هذا لرأي «هيرتسوج» [(٢)]Herzog الذي خالف الآراء التي سبقته، إذ قال ان بلاد بونت تقع في المنطقة السودانية المتاخمة للحبشة على النيل الأبيض والنيل الأزرق، وأن المصريين لم يصلوا الى بلاد بونت عن طريق البحر بل عن طريق النيل، في حين أن «كرال» Krall كان أول من نادى بأن بلاد بونت تقع في المنطقة الممتدة من سواكن الى مصوع، وكان اعتماده في ذلك على أن هذه المنطقة تنتج الصمغ العربي، وقال ان المصريين يستخدمون الصمغ العربي في البخور، ثم ثبت بعد ذلك أنهم كانوا يستخدمون اللبان كبخور عنتيو وليس الصمغ [(٣)]؛ وأضاف «كتشن» Kitchen تعديلا على رأيه بأن بلاد بونت كانت تقع على النيل الأبيض ولكنها كانت تمتد شرقا حتى ساحل البحر الأحمر، معتمدا في ذلك على المقارنة بين أشكال أكواخ أهالي بلاد بونت وبين تلك الموجودة حاليا في مناطق النيل الأعلى كالدنكا والبونجو.

وقد تتبع «كتشن» Kitchen السفن المصرية في رحلتها على طول ساحل البحر الأحمر من السويس ثم الى القصير الى موانيء بلاد بونت جنوبا. ونستخلص من رأي «كتشن» Kitchenضرورة وجود أشجار البخور قرب ساحل البحر، وذلك من واقع النصوص المصاحبة المدونة داخل رسم الخيمة التي كان يتم فيها تبادل السلع والمنتجات التجارية مع أهل بلاد بونت، حيث يترجم النص: «نصبت خيمة الرسول الملكي ومعه جيشه بين مدرجات البخور في بونت على شاطيء البحر» [(٤)].

وقد قام باحث علم النبات «هيبر» Hepper [(٥)] بدراسة أشجار اللبان (الكندر)، وخرج من دراسته بأن أشجار الكندر لا توجد على السواحل الآسيوية الا في منطقة بعيدة الى الشرق من خليج عدن هي منطقة ظفار وأشار أيضا أن هذا الكندر من نوع Boswellia sacra وأيده في ذلك الأستاذ الدكتور عبدالمنعم عبدالحليم [(٦)] في اتخاذ ذلك حجة لتحديد موقع بلاد بونت بأنه لا يمكن أن يكون في منطقة آسيوية، وذلك نظرا لبعد هذه المنطقة عن متناول السفن المصرية التي تخاطر بعبور البحر الأحمر أو بوغاز باب المندب، ويرى أنه من الأسهل للسفن المصرية الوصول الى ساحل الصومال، في حين أننا نرى عكس ذلك، وهو أن المصريين اتجهوا بسفنهم الى جنوب الجزيرة العربية، حيث أن المصريين حينما بدأوا رحلاتهم الى بلاد بونت، منذ عصر الأسرة الخامسة في عهد الملك ساحورع [(٧)]، كانوا لا يصلون في ذلك الوقت الى بلاد بونت، وإنما كانوا يعتمدون في حصولهم على البخور على الوسطاء من بلاد اليمن، مما كان يؤدي الى رفع ثمنه كثيرا، كما ذكروا ذلك في نقوشهم، وحتى يحافظ الوسطاء على دورهم كانوا يصفون المخاطر التي يتعرضون لها للوصول الى أماكن اللبان، وهي أماكن وعرة يصعب الوصول اليها وتحميها أفاع مجنحة، ونحن نرى أن هذ الوصف هو وصف للطريق البري الذي يصل بين بلاد اليمن وبلاد ظفار؛ وقد لاحظنا أنه يطلق اسم «بنت» باللهجة «الجبالية» الحالية على الأشياء المخيفة أو الأماكن المرعبة، ومن هنا ربما يكون المصريون قد أطلقوا نفس الاسم «بونت» أو «بنت» على تلك البلاد بنفس المعنى الذي وصفه لهم اليمنيون.

وعندما اكتشف العالم الأثري «ماريت Mariette [(٨)] رسوم رحلة بلاد بونت المصورة على جدران معبد الدير البحري للملكة حتشبسوت وذلك في عام ١٨٧٧، خرج علينا برأي حاسم بأن بلاد بونت تقع في افريقيا وحدد موقعها بشمال الصومال، واستند في رأيه على الآتي:

أ - تمثيل الزرافة في رسوم بونت، معتمدا في ذلك على أن

★ أستاذ الآثار بجامعة السلطان قابوس.

الزراف حيوان أفريقي ولم يكن في أي وقت من الأوقات من الحيوانات الآسيوية.

ب - شكل مساكن أهالي بونت المقامة على أعمدة تشبه المساكن الافريقية.

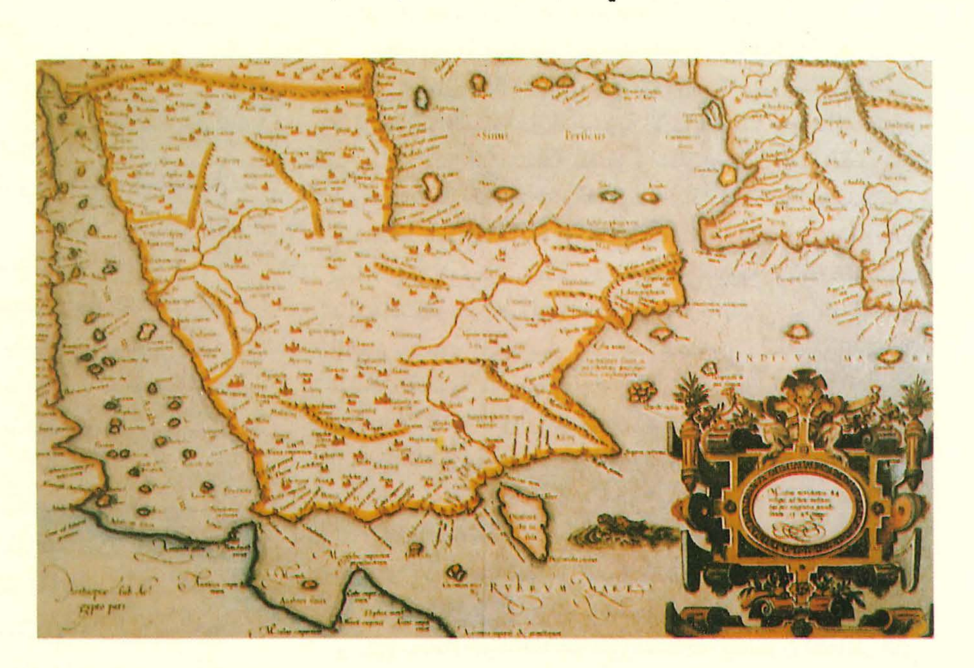
ج - صفات زوجة زعيم بونت الجسدية هي صفات افريقية.

د - التحلي بحلقات من المعدن والتي توجد على ساق زعيم بلاد بونت، تشبه حلقات المعدن التي تستخدم اليوم للتحلي عند القبائل الافريقية مثل قبائل البونجو بافريقيا.

هـ - نمو أشجار البخور على ساحل الصومال.

الطرق التي كان يسلكها المصريون للوصول الى بلاد بونت:

نعلم أن المصريين كانوا يطلقون اسم «بونت» بمعنى عام وآخر خاص، فكانت بالمعنى الخاص هي منطقة أشجار الكندر (اللبان)



شكل (١) خريطة قديمة لبطليموس يظهر عليها موقع مدينة شصر العمانية كملتقى لطرق القوافل القديمة

المصورة على جدران معبد الملكة حتشبسوت في منطقة الدير البحري، أما معناها العام فكان المقصود به تلك المناطق التي كانت تمتد من سواحل السودان شمالا وحتى أقصى نقطة عرفها المصريون جنوبا سواء جنوب الجزيرة العربية أو منطقة الصومال.

وقد قسمت القوائم المصرية مناطق وشعوب الساحل الافريقي للبحر الأحمر الى ثلاث مناطق:

أ - منطقة خاسخت ٠ وهي تبدأ من ميناء أبوشعرى القبلى (ميوس هرموس) جنوب جمصة الى ميناء رأس برنيكي (٩).

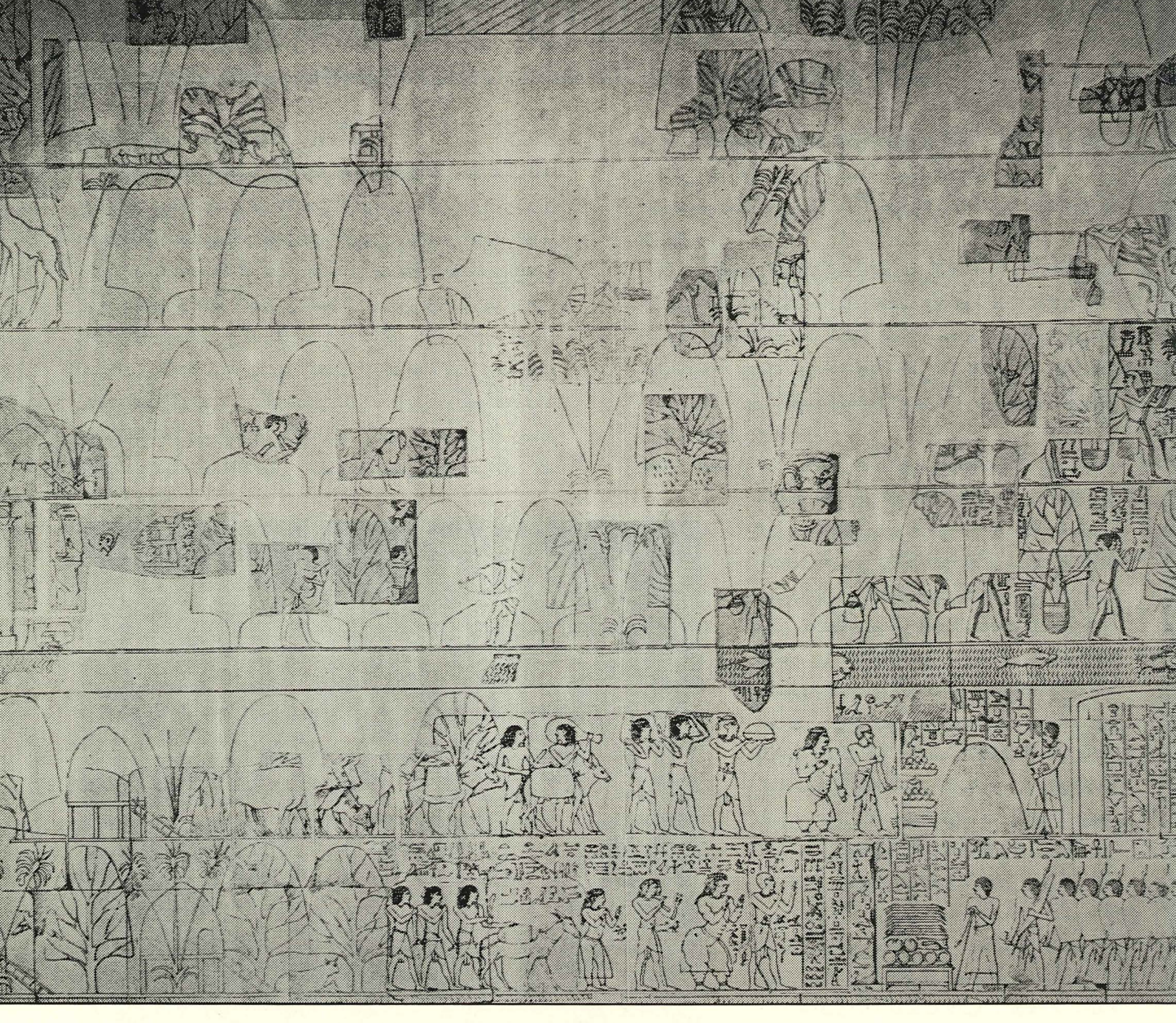
ب - منطقة علبة : وهي المنطقة الممتدة من رأس برنيكي الى سواكن وكانت تسكنها القبائل التي عرفها الاغريق باسم «التروجلوديت» أصحاب الأقواس - البيجا - البشارين.

ج - منطقة بونت : وهي المنطقة التي تمتد من سواكن الى أقصى نقطة عرفها المصريون، سواء في جنوب الجزيرة العربية أو ساحل الصومال.

وقد ناقش «كتشن» Kitchen (١٠) كل الآراء التي اختلف فيها العلماء في مسلك السفن المصرية حتى الوصول الى بلاد «بونت» والتي حددها بمنطقة ساحل الصومال، وهي نقطة الاختلاف معه، ولكننا لا نختلف معه في الطريق الذي سلكه المصريون للوصول الى بلاد بونت وهو كما وصفه بدقة يبدأ من السويس الى وادي الحمامات، حيث كانوا يسلكون النيل في هذه المنطقة، ثم يسلكون بعد ذلك طريق وادي الحمامات حتى يصلوا الى ميوس هرموس. ولقد كانت هناك بعض الجماعات الآسيوية التي استقرت في وادي الحمامات وتركت آثارها، حيث تم العثور على نقش عربي جنوبي على الصخور الموجودة بالقرب من قصر البنات في منطقة وادي المواخير الواقع عند منتصف وادي الحمامات (١١)، وهذا يدل على دور وادي الحمامات كممر للصلات والمؤثرات الحضارية القادمة الى مصر عن طريق البحر الأحمر، علاوة على أن وجود ذلك النقش دليل على المؤثرات الحضارية القادمة من الساحل الآسيوي عن طريق البحر الأحمر الى مصر.

ولكننا نرى من ناحيتنا أن بلاد بونت تقع في جنوب الجزيرة العربية وبالتحديد في منطقة «ظفار» وسوف نوضح ذلك لعدة أسباب:

أولا : وجود مدينة «شصر» التي تقع شمال ثمريت حيث توجد منطقة «أوبار» التي مازالت أنقاضها مدفونة تحت الرمال، والتي كشف عنها حديثا وذلك عن طريق الأقمار الصناعية التي كشفت عن المسارات القديمة لقوافل الجمال، التي كانت تنقل البخور منذ القدم، وقد أظهرت صور الأقمار الصناعية الفرنسية والأمريكية مسارات طويلة تصل الى أكثر

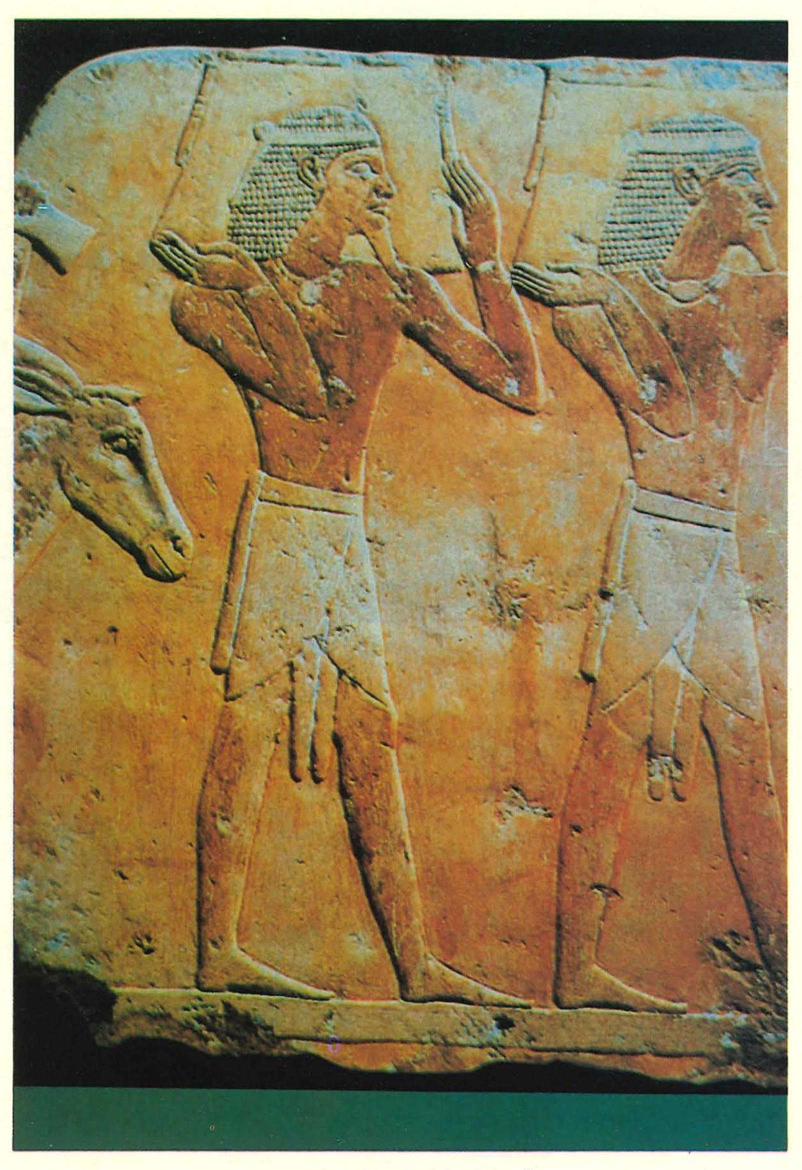


شكل (٢) جدارية تسجل رحلة حتشبسوت الى بلاد بونت القرن ١٤ ق.م معبد حتشبسوت بالأقصر – مصر

من كيلومتر لقوافل الجمال القديمة التي اندثرت تحت الرمال، وكانت كل هذه المسارات تصل الى نقطة واحدة هي مدينة «شصر» وقد ساعد أيضا على اكتشاف تلك المنطقة الخرائط القديمة للجغرافي الاغريقي بطليموس. شكل رقم (١) واكتشاف هذه المدينة في ذلك المكان يعضد رأينا في أن بلاد «بونت» كانت تجاور منطقة «شصر» حيث أنه من المعتقد أن أوبار هي «إرم» التي ورد ذكرها في القرآن الكريم «إرم ذات العماد» (١٢). وقد وردت أخبار عن عاد ونبيهم هود في القرآن الكريم، كيف عصوا نبيهم، وكيف استكبروا في الأرض فعاقبهم الله أشد العقاب، إذ أرسل عليهم ريحا صرصرا وصواعق دمرت مساكنهم وقضت عليهم وأصبحوا عبرة لمن اعتبر. وفي ذكر عاد (١٣)، يذكر المؤرخون العرب أنه كان رجلا جبارا عاتيا عظيم الخلقة وهو عاد بن عوص بن إرم بن سام بن نوح وينسبون الى ابنه شداد ابن عاد إنشاء مدينة «إرم» واختلفوا في تحديد موقع هذه المدينة، ويذهب بعض المؤرخين العرب (١٤) الى القول بأن مساكن عاد كانت تقوم في «الأحقاف» من اليمن، بين اليمن وعُمان الى حضرموت والشحر وذلك استنادا الى قوله تعالى «واذكر أخا عاد إذ أنذر قومه بالأحقاف وقد خلت النذر من بين يديه ومن خلفه ألا تعبدوا إلا الله إني أخاف عليكم عذاب يوم عظيم» (١٥). ولكن القرآن الكريم لم يحدد موقع «الأحقاف» بالنسبة الى شبه الجزيرة العربية وإنما حدده المفسرون: بما أن لفظة الأحقاف تعني الرمال فقد اندفع معظم المؤرخين

يلتمسون مواضعهم في الصحراء (١٦).

ولكننا عندما ننظر الى اللوحة الأساسية التي اعتمدنا عليها في تحديد موقع بلاد بونت (شكل ٢) وهي رسوم بلاد بونت في معبد الملكة حتشبسوت في الدير البحري نرى في المنظر الذي يصور عودة الحملة الى مصر السفن المحملة وحقائب البخور مرصوصة على ظهر السفن وأشجار البخور في قدورها مزهرة والقردة والنسانيس تتسلق أمراس السفن وغير ذلك والنقش المصاحب لذلك المنظر يقول العودة الى الوطن، ويلي هذا تقدم حاملي الهدايا والبخور أمام اسمى الملكة داخل خرطوشين فوق علامة «السماتاوي» وهي كلمة مصرية تعني توحيد الأرضين (المقصود بها أرضا الشمال والجنوب بمصر) ويتبقى بعد ذلك



شكل (٣) حاملو الهدايا من أهل بونت

من الرسم صفان، الصف الأول مكتوب أمامه عظيم عظماء (أي رئيس) إرم وفي نهاية الكلمة الهيروغليفية نجد الرسم المخصص عبارة عن علامة الجبال، أي أنها منطقة تحيط بها الجبال.

أما في الصف الثاني فنجد مقدمي الهدايا من بلاد «بونت» يتقدمهم زعيمهم مكتوب أمامه عظيم عظماء بونت (شكل٣).

وفي نهاية الاسم أو الكلمة، كتب المخصص الذي يأتي في نهاية الكلمة ليحدد معناها، عبارة عن علامة الجبال، مما يدل على أن بلاد بونت تقع في منطقة جبلية أو تحيط بها الجبال وتكون بجوار «إرم».

ثانيا : تصوير ملامح أهل بلاد بونت بالملامح الآسيوية، هذا دليل قاطع على أنهم من أهل جنوب الجزيرة العربية بملامحهم الآسيوية؛ وكذلك تصوير اللحية، التي يمتاز بها أهل هذه المنطقة ومايزالون يحافظون عليها الى وقتنا الحاضر. وقد استطاع فنان تلك الحملة أن يدون أدق التفاصيل فمثلا صور أهل بلاد بونت وهم يضعون الخنجر في وسطهم أمام الخصر، وهذا الخنجر هو الخنجر المستقيم المعروف بالخنجر اليمني (شكل ٤)؛ فاللحية والخنجر مازال أهل تلك المنطقة يحافظون عليهما رغم مضي آلاف السنين، وهي عادة توارثوها عن الأجداد، وهي سمة من سمات أهل هذه البلاد في الحفاظ على العادات والتقاليد القديمة، فنرى في الوقت الحاضر أهل عُمان باللحية ويضعون الخنجر في المناسبات الرسمية، وليس كما أدعى البعض أن الفنان المصري تأثر ببيئته ونسج من خياله ملامح أهل تلك المنطقة وهذا يخالف ما نعلمه عن مدى صدق الفنان المصري الذي يصور أدق التفاصيل، وانه لا يخط شيئا إلا وله أساس من الصحة.

وعلاوة على ذلك، فقد صور لنا الفنان المصري تفاصيل الهدايا والتي كان من ضمنها الجرة، وهذه الجرة معروفة لدى أهل عُمان اليوم حيث يخزنون فيها الشحوم والدهون ويطلق عليها باللهجة «الجبالية» في المنطقة الجنوبية اسم (رثبت). ويضاف الى ذلك دليل آخر أيضا هو نوع من الأطعمة التي كانت ضمن الهدايا المقدمة الى المصريين وهو ما يطلق عليه حاليا اسم «العصيدة».

ثالثا : المساكن: فقد صورت مساكن أهل بونت على شكل أكواخ نصف دائرية مقامة فوق

أعمدة مما جعل «هرتسوج Herzog» [١٧] يتخذها دليلا لتحديد موقع بلاد بونت بمناطق النيل الأزرق والنيل الأبيض؛ أما الأستاذ الدكتور عبدالمنعم عبدالحليم فيرى أنها في الصومال، وخاصة أن أشكال هذه الأكواخ تتشابه الى حد كبير مع أكواخ سكان شمال الصومال في الوقت الحاضر [١٨].



شكل (٤) صورة توضح أهل بلاد بونت وهم يضعون الخنجر في وسطهم أمام الخصر، وهو الخنجر المستقيم المعروف بالخنجر اليمني

في حين أننا نرى أن هذه الأكواخ مازال البعض منها يستعمل الى وقتنا الحاضر في المناطق الجبلية الجنوبية لعمان(في ظفار)، ومنها ما هو ثابت ويطلق عليه باللهجة الجبالية في المنطقة الجنوبية اسم استريت، ومنها ما هو متنقل ويطلق عليه اسم خيدار (شكل ٥).

علاوة على ذلك فإن الأشجار التي صورت أمام أكواخ أهل «بونت» على جدران معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحري، فإن البعض يرى أنها أشجار نخيل الدوم [١٩] وليست نخيل البلح، وقد أيدهم في ذلك «كتشن» Kitchen [٢٠]، ولكن الدكتور عبدالمنعم عبدالحليم يرى أنها نخيل البلح، ويعتمد في رأيه على تفرع جذع الشجرة الى ثلاث شعب من أسفل أي قرب الأرض. ولكننا نرى من ناحيتنا أنها ليست نخيل الدوم ولا نخيل البلح، وانما هي شجر النارجيل «جوز الهند» الذي لانزال نراه الى الآن في منطقة خور روري على ساحل بحر العرب(أنظر شكل ٦)

رابعا : الأسماك : أما بالنسبة للأسماك التي صورها المصري القديم، والتي تدل على براعته ودقة ملاحظته في إخراج صورة طبق الأصل من الأسماك الموجودة في البحر العربي، ووصل من درجة اتقانه الى تصوير أربعين نوعا من الأسماك والحيوانات البحرية، ومن بين هذه الأسماك حوالي خمس سمكات من الأسماك النهرية، مما دفع العلماء الى الاستنتاج أن المكان الذي رست فيه سفن الملكة حتشبسوت، كان في موقع تختلط فيه مياه البحر بمياه نهر صغير، وأخذ العلماء في البحث عن وجود ذلك النهر الذي يصب في البحر العربي فوجدوا أن هناك مصب نهر معروف باسم «جل وين» على ساحل الصومال وهو معروف في العصور الكلاسيكية باسم «نهر الفيل» ولكننا من ناحيتنا نرى تفسيرا آخر لوجود بعض الأسماك النهرية بين الأسماك البحرية، عند شاطيء جنوب الجزيرة العربية وبالأخص عند ساحل ظفار؛ حيث أنه يلاحظ اختلاف درجة حرارة المياه السطحية عند ساحل ظفار وذلك خلال فترة الصيف تبعا للقرب أو البعد من خط الساحل، وبما أن كثافة المياه تتأثر بدرجة حرارتها، وهذا يؤدي بدوره الى انخفاض درجة الملوحة في هذا المجال، وهذا بالتالي يؤدي الى وجود بعض الأسماك المختلفة عن الأسماك البحرية والتي تتشابه مع الأسماك النهرية [٢١].

خامسا : أما بالنسبة لتمثيل الزرافة في مناظر رحلة بونت والذي دفع الكثير من العلماء وعلى رأسهم ماريت الى الاعتقاد، بانها لابد وان تكون في بلد افريقي، فاننا حينما نرى المنظر المصور في مقبرة الوزير رخميرع (الأمير الوراثي) في عهد الملك تحوتمس الثالث [٢٢] وهو يتسلم الجزية المختلفة الأنواع التي أحضرت للملك من كل الأقطار الأجنبية، وقد قسم المنظر الى خمسة صفوف، كل صف يشمل بلدا بعينه كالتالي: بلاد بونت - الكفتيو - النوبة - الرتنو - ثم صور الأسرى(شكل ٧).



شكل (٥) كوخ (استريت) من منطقة ظفار

ففي الصف الأول : نرى الوفود القادمة من بلاد بونت حاملة معها هداياها، وهي تقريبا مثل الهدايا التي نراها ممثلة على معبد الملكة حتشبسوت، ونرى المصريين ينقلون شتلات من نبات الكندر (اللبان) كما فعلت الملكة حتشبسوت من قبل؛ ولكن يبدو أن زراعته لم تنجح في مصر، ومع ذلك لم يهمل كلية، فقد عثر على نبات من هذه الفصيلة في مقبرة رخميرع (٢٣). والملاحظة الهامة في هذه المجال أن هذا المنظر كان يخلو تماما من تصوير حيوان الزراف ضمن أنواع الهدايا الأخرى.

أما الصف الثالث : والذي يمثل وفود بلاد النوبة فيشتمل على المحاصيل التي تنتجها تلك البلاد أما الحيوانات الحية التي جاء بها الوفد فهي تشمل فهدا ونسناسا وزرافة.

وعلى ذلك يمكننا أن نفسر وجود الزرافة في رحلة بلاد بونت والمصورة على جدران معبد الدير البحري للملكة حتشبسوت بأنهم أخذوها معهم من بلاد النوبة في أثناء رحلتهم، حيث أنه من غير المعقول أن رحلة طويلة كهذه لم يقطعها المصري مباشرة، وانما كان يتوقف في بعض البلاد، وكان يحمل معه بعضا من الأشياء الغريبة التي كان يجدها في تلك البلاد التي كان يتوقف فيها، ثم يعود بها الى مصر ضمن الأشياء التي حملها من بلاد بونت. ولذلك نرى زرافة واحدة فقط ممثلة ضمن رسومات بلاد بونت ونراها وهي تأكل من الأشجار ، وهذا دليل على أن المصري وجدها في إحدى البلاد الواقعة على ساحل البحر الأحمر والتي كان يستريح فيها، ثم أخذ منها ذلك الحيوان (الزرافة) الغريب بالنسبة له، ونقل معه هذه الزرافة الى بلاد بونت.

ومما يسترعي النظر أننا نلاحظ من خلال المنظر أنه كانت تربط مصر ببلاد بونت وبلاد الكفتيو (كريت) علاقات طيبة وتجارية على وجه خاص؛ ولم تكن ضمن البلاد التي فتحوها بحد السيف (أي بالحرب)، وكان لزاما على أهلها أن يقدموا الجزية طوعا أو كرها مثل بلاد النوبة والأقطار الآسيوية، ونرى هذا واضحا من مناظر الأسرى الممثلين في الصف الخامس بكافة أجناسهم حيث أنه لم يتضمن المنظر صور أسرى لا من بلاد بونت ولا من بلاد كريت.

والكندر في الحقيقة ليس إلا اللبان المألوف لنا وأجود أنواعه في التبخير وهو ذلك النوع الذي يطلق عليه في اللغة العربية الدارجة اسم اللبان الذكر، وكلمة اللبان هي ذات أصل عربي قديم وردت في نقوش الخط المسند،وقد انتقلت هذه الكلمة القديمة الى اللغة اليونانية فصارت Libanos وإن كان اسمه في بعض اللغات الأوروبية مختلفا عن هذه الكلمة فهو في الانجليزية يسمى Frankincense أما كلمة كندر فهي حضرمية الأصل.

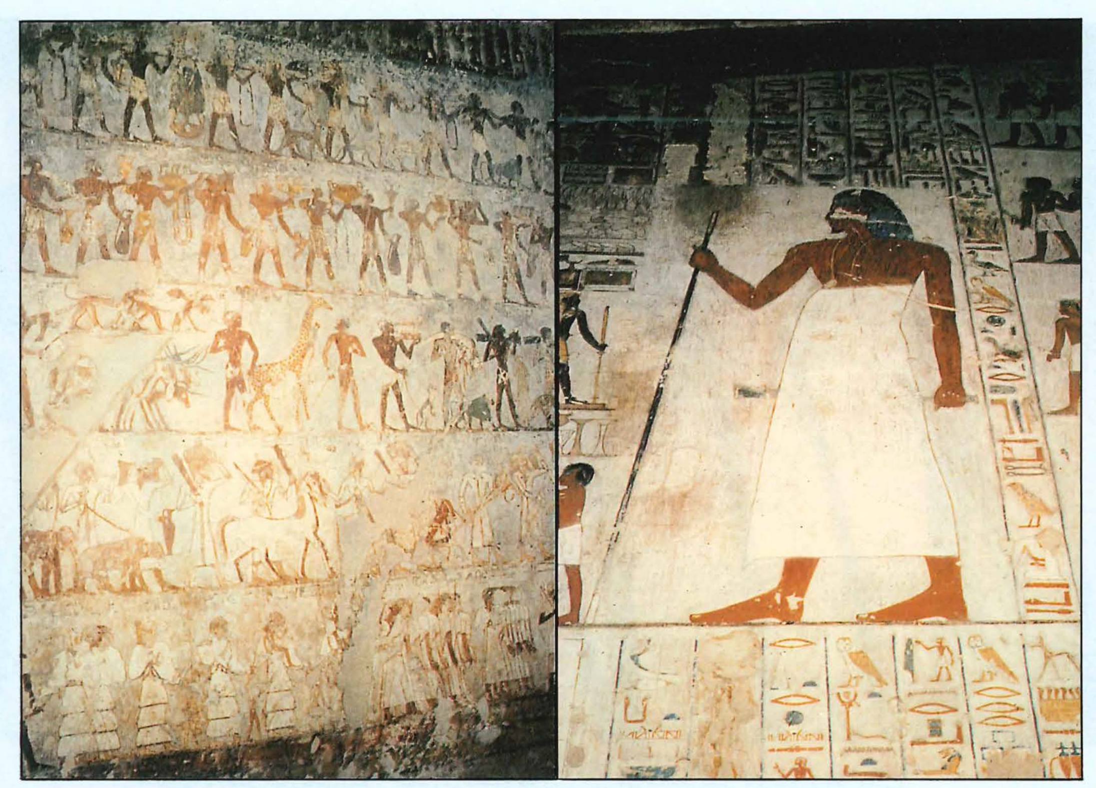
وتوجد في ظفار أربعة أنواع من الكندر تختلف باختلاف المناطق ومدى ارتفاعها وابتعادها عن الساحل أجودها اللبان «الحوجري» الذي تنمو أشجاره في الأجزاء الشرقية من المنطقة



شكل (٦) نخيل النارجيل (جوز الهند) في منطقة خور روري على ساحل بحر العرب (منطقة ظفار)

ويليه في الجودة النوع الثاني المعروف باسم «النجدي» وتنمو أشجاره في منطقة «نجد» الواقعة الى الشمال من مرتفعات ظفار الوسطى، أما النوع الثالث فهو الذي تنمو أشجاره قرب ساحل ظفار ويسمى «شعبي» وهو أقل الأنواع جودة يليه النوع الذي ينمو على جبال القراء الممتدة وراء الساحل ويسمى «شزرى» وهو نوع جيد. ثم النوع الرابع الذي ينمو فوق المرتفعات وراء الجبال ويسمى «نجدي» وهو نوع جيد أيضا (٢٤). ويلاحظ أن الظروف الطبيعية تضافرت في منطقة ظفار لتجعل من كندر ظفار نوعا ممتازا مما أدى الى رواجه الكبير في أسواق العالم القديم، فالكندر يجود إذا نمت أشجاره فوق مناطق مرتفعة شحيحة المطر ولكن في بيئة ملبدة بالسحب، وهذه الظروف تتوافر في ظفار لأن الرياح الموسمية الجنوبية الغربية المحملة بالرطوبة من جراء مرورها فوق البحر عندما تصل الى خط الساحل تتسبب في تكوين ضباب وطبقات من السحب المتراكمة على منحدرات جبل القراء فتتوفر بذلك الظروف الثلاثة الملائمة لنمو أشجار الكندر الجيد، وهي الارتفاع والجفاف النسبي والجو الملبد بالسحب والضباب. ومن الملاحظ أيضا أن طريقة جمع محصول الكندر في الصومال هي نفس الطريقة المتبعة في ظفار تقريبا وهي شق الشجرة في شهر فبراير وتستمر عملية الشق طوال شهري مارس وابريل (٢٥) ويتم طوال هذه المدة جمع المحصول. ويلاحظ أن الأسماء التي تطلق على عملية استخراج الكندر من الأشجار وكذلك أسماء الأدوات المستخدمة فيها عربية الأصل، مما يدل على الارتباط بين سكان منطقتي نمو الكندر في شمال الصومال وفي جنوب شبه الجزيرة العربية، فمثلا يسمي الصوماليون عملية شق الأشجار «زرعا» ويسمون الاناء الذي يجمعون فيه العصارة المتجمدة «زمبيل» (٢٦) ويلاحظ أيضا أن الأداة التي كانت تستخدم في شق الاشجار لها اسم واحد في كل من الصومال وظفار هو «المنقف» وهي كلمة حضرمية الأصل، والمنقف عبارة عن أداة ذات يد خشبية ورأس حديدي مستدير الشكل ويلاحظ أيضا أن مناطق انتاج الكندر قديما هي نفس مناطق انتاجه حاليا.

وقد تحدث الكثير من الكتاب الكلاسيكيين (٢٧) عن مناطق انتاج الكندر، ونلاحظ أنهم ميزوا بين كندر الصومال وبين كندر الجزيرة العربية، وقد أطلقوا على كندر الصومال اسم كندر الشاطيء البعيد، بينما أطلقوا على كندر ظفار اسم الكندر السخاليتي، نسبة الى الاسم الذي أطلقه هؤلاء الكتاب على خليج القمر، في جنوب ظفار، وهو سخاليت سينوس، وهذا الاسم يرجع في الأصل الى اسم عربي جنوني قديم كان يطلق في نقوش «المسند» على منطقة ظفار وهو (سأكل) أو (سأكلن) ويلاحظ أن بقايا هذا الاسم ظلت حتى اليوم في منطقة «الشحر» ومن الملاحظ أن حرف السين في اللغات القديمة يتحول على ألسنة الناس بمرور الزمن الى حرف الشين، وكذلك حرف



شكل (٧) لوحة جدارية من مقبرة الوزير رخميرع تصوره وهو يتسلم الجزية
التي أحضرت للفرعون تحوتمس الثالث من شتى الأقطار الأجنبية

اللام يتحول الى حرف الراء ويحدث العكس أيضا (٢٨). وإن كانت منطقة الشحر تقع الى الغرب من خليج القمر. ولاشك أيضا أن تسمية كندر الشاطىء البعيد هي الأخرى تسمية عربية جنوبية قديمة، ومن الواضح أن هذه التسمية كانت من وجهة نظر سكان الجزيرة العربية لكي يفرقوا بين كندر الصومال وبين كندر بلادهم؛ وكان جزء كبير من لبان الصومال يجلب الى موانيء الجزيرة العربية وخاصة ميناء «المخا» حيث يعاد تصديره الى البلاد الواقعة شمال البحر الأحمر وخاصة مصر وذلك في العصر اليوناني الروماني.

وقد وصف الكتاب الكلاسيكيون أيضا الموانيء التي كان الكندر يصدر منها في جنوب شبه الجزيرة العربية في منطقة ظفار وحضرموت ومن الواضح أنه كانت هناك ثلاثة موانيء رئيسية لتصدير اللبان وهي من الشرق الى الغرب: ميناء أطلق الكلاسيكيون عليه اسم «موسكا» ومكانه الآن خور روري وهو موقع يسمى في نقوش المسند «سمهرم» أو «سمرم» ثم ميناء «سيجاروس» ومكانه الحالي «رأس فرتك» وأخيرا ميناء «كانا» وهو محور عن الاسم العربي القديم «قنا» ومكانه الآن «بئر علي» (٢٩) أما الطريقة التي كان ينقل بها المحصول، فكانت تتم بنقله بالقوافل من مناطق نمو أشجاره في الداخل الى ساحل البحر حيث يتم تجميعه في ميناءي «موسكا» و«سيجاروس» ومن هذين الميناءين كان محصول الكندر ينقل بالبحر نحو الغرب الى ميناء «قنا» إما في قوارب أو فوق أطواف خشبية تحملها قرب منفوخة، وكان هذا النقل يتم خلال فصل الشتاء، ومن الواضح أن سبب هذا التوقيت هو الاستفادة من الرياح الموسمية الشمالية الشرقية التي تدفع هذه القوارب والأطواف من الشرق الى الغرب ومازال هذا التوقيت متبعا حتى يومنا هذا. وبعد وصول الكندر الى ميناء «قنا» كان نقله إما أن يستمر بحرا أو برا بالقوافل الى «شبوه»، العاصمة القديمة لدولة حضرموت ثم «تمنع» (هجر كحلان الحالية في وادي بيجان) عاصمة دولة «قتبان» القديمة ومنها الى سائر عواصم الدول العربية القديمة مثل مأرب عاصمة دولة سبأ ومعين عاصمة دولة معين القديمة. ومن ثم نرى أن تجارة الكندر كانت تمر بعواصم الدول العربية القديمة. والحقيقة أن كل دولة من هذه الدول كان تحرص أشد الحرص على مرور هذه التجارة الثمينة في أراضيها كما كان من مصلحتها تأمينها وضمان استمرارها؛ وكان الميناء الرئيسي لتصدير اللبان هو ميناء خور روري؛ فشيد ملوكها القلاع والحصون في هذه المناطق لهذا الغرض، ودليل ذلك العثور على اسم أحد هؤلاء الملوك المسمى في نقوش المسند «إبل – عز» محفورا على أطلال قلعة قديمة في ميناء خور روري. وقد عاش هذا الملك في القرن الأول الميلادي وكان معروفا لدى الكتاب الكلاسيكيين باسم «إليازوس» وقد وصفوه بأنه «ملك بلاد البخور».

ويمكننا أن نستخلص من هذا البحث أن بلاد «بونت» أو «بنت» هي بلاد ظفار الواقعة في جنوب عُمان، وأن الاسم الذي أطلقه المصريون عليها هو نفس الاسم الذي كان يطلقه عليها أهل بلاد اليمن وهو «بنت» والذي يعني باللهجة الجبالية المكان الموحش أو المرعب (تنك بنت عيرت). ونأمل من الله سبحانه وتعالى أن نكون قد وفقنا في ذلك البحث.



ميناء سمهرم
على شاطىء ظفار

الهوامش

١ - K. Kitchen, "Punt and How to Get There" in Orientalia 40, 1971, p. 188.

٢ - R. Herzog, "Punt" in Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo 6, 1968,p. 29.

٣ - J. Krall, Studien Zur Geschichte des AltenAegypten IV, "Das Land Punit" Wien, 1890.

٤ - R. Herzog, Op. Cit , P. 30.

٥ - Heper,Arabian and African Frankincense Trees in JEA 55, 1969, p. 69.

٦ - د. عبدالمنعم عبدالحليم: محاولة لتحديد موقع بلاد بونت، مطبوعات جمعية الآثار بالأسكندرية، دراسات أثرية وتاريخية العدد الخامس ١٩٧٤، ص١٨ - ٢٠.

٧ - د. عبدالعزيز صالح: تاريخ الشرق الأدنى القديم، جـ ١ القاهرة ١٩٩٠، ص ١٤١ - ١٤٢.

٨ - A. Mariette, Deir el Bahari, Leipzig 1877, p. 62-63.

٩ -كان هذا الميناء معروفا باسم ميناء أفروديت ولم يتخذ الاسم ميوس هرموس إلا في عصر الرومان، حيث كان الرومان يحرصون على محو كل شيء يذكرهم بحكم البطالمة لمصر وكان من بين ذلك تغيير أسماء الموانيء. انظر. د. سيد أحمد الناصري: الصراع على البحر الأحمر في عصر البطالمة - مجلة دراسات تاريخ الجزيرة العربية - الكتاب الثاني - ١٩٨٤ جامعة الملك سعود - ص ٤٢٥ حاشية رقم ٥٠.

١٠ - Kitchen, Op.cit,, p. 190.

١١ -جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام - ج ٧ - ص ١٨٨.

١٢ - القرآن الكريم: سورة الفجر ٨٩، آية ٧.

١٣ -د. محمد بيومي مهران، تاريخ العرب القديم، الاسكندرية ١٩٨٨ -ص ١٦٤؛ لنفس المؤلف: دراسات في التاريخ القرآني الجزء الأول - بلاد العرب.

١٤ -ابن خلدون: مقدمة - تحقيق د. علي عبدالواحد وافي - القاهرة ١٩٥٧ - المجلد ٢، ص ٣٥.

١٥ - القرآن الكريم: سورة الأحقاف٤٦، آية ٢١.

١٦ - الهمداني: صفة جزيرة العرب - القاهرة ١٩٥٣ - ص٨٠؛ المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر - القاهرة ١٩٥٨ - الجزء ٢، ص ٤٠ السيد عبدالعزيز سالم: دراسات في تاريخ العرب قبل الاسلام - الاسكندرية ١٩٦٧ - ص ٥٤.

١٧ - Herzog, Punt, Ab. D.A. 6, p. 66.

١٨ - د. عبدالمنعم عبدالحليم: المرجع السابق ص ٢٩.

١٩ - Herzog, Op. cit., p. 66.

٢٠ - Kitchen, Op. cit., p. 186.

٢١ - Cf. Marine Science and Fisheries Centre, Results of R/V Rastrelliger Acoustic and Travel Survey 1989/1990 for Marine Fisheries Resources of the Sultanate of Oman- Mucsat 1991, p. 6-7.

٢٢ -د. سليم حسن: مصر القديمة، ج ٤ القاهرة ١٩٤٨، ص ٥٧٢ - ٥٨٣.

٢٣ - Cf. Davies, Painting from the Tomb of Rekh-mi-Rê at Thebes, New Yourk 1935, pl.1.

٢٤ - عبدالقادر الغساني: أرض اللبان في سلطنة عمان - مجلة حصاد ندوة الدراسات العمانية - المجلد الأول ١٩٨٠ - ص ١٧٧ - ١٨٧.

٢٥ - عبدالقادر الغساني، المرجع السابق ص ١٩١.

٢٦ - Strabo, Geography, Book XVI; Periplus, Maris Erythraei, p/148 - 149 ; Pliny, Natural History, Book XII, 54.

٢٧ - د. عبد المنعم عبدالحليم: المرجع السابق ص ١٤٦ - ١٤٧.

٢٨ -وندل فليبس: عُمان المجهول - طبعة ١٩٧٧ - ص ١٩٧، عبدالقادر الغساني: المرجع السابق - ص ٢٢٣.

٢٩ - د. عبدالمنعم عبدالحليم: المرجع السابق - ص ١٤٨.

***



شجرة جوز الهند بخشبها ولحائها، تلكم هي السفينة العمانية التي صارعت أمواج بحار العصور الوسطى وتنقلت بين أجزاء المعمورة تحمل البضائع والمسافرين مؤكدة التواصل الحضاري بين شعوب العالم، ومبينة عراقة العماني في علاقته مع البحر، التي تغنى بها الشاعر العربي قديما فقال:

إذا أزدية ولدت غلاما

فبشرها بملاح مجيد

السفينة العمانية في العصور الوسطى

على بن حسن خميس *

الحدود الملاحية للسفينة العمانية:

إن موقع عُمان البحري بشواطئها المحاطة بالجبال التي تحميها من الرياح ومياهها العميقة مع عشق أهلها للبحر، كل ذلك جعل منها موانىء طبيعية، وجعل المسار الذي تتحرك فيه السفن العمانية، واسعا جدا، فكانت الملاحة العمانية تمتد الى أقاصي البلاد التي كانت معروفة في تلك العصور، حتى أن الرحلة البحرية كانت تحتاج من الزمن الى سنة كاملة بين الذهاب والعودة أحيانا، كما كانت الملاحة العمانية فيما قبل الإسلام نشطة ومعروفة إلا أنها وبعد مجيء الإسلام واستقرار الدولة الاسلامية ساهم العمانيون تجارا وبحارة في حمل رسالة الاسلام واللغة العربية الى الشرق الأقصى والى أفريقيا، فقد وصل العمانيون الى سواحل افريقيا الشرقية، فوصلوا الى جزيرة قنبلو (مدغشقر) وسفالة (موزمبيق) والواق واق (اليابان). وقد أشار المسعودي لذلك في سياق حديثه عن المحيط الهندي بقوله: «وله خليج متصل بأرض الحبشة يمتد الى ناحية البربري من بلاد الزنج والحبشة ويسمى الخليج البربري... وأهل المراكب من العمانيين يقطعون هذا الخليج الى جزيرة قنبلو من بحر الزنج.. هؤلاء القوم الذين يركبون البحر من أهل عُمان عرب من الأزد.. وينتهي هؤلاء في بحر الزنج الى جزيرة قنبلو. والى بلاد السفالة.. والواق واق من أقاصي أرض الزنج والأسافل من بحرهم هي أقاصي بلاد الزنج وإليها تقصد مراكب العمانيين... وهي غاية مقاصدهم» (١).

كما وتشير المصادر الى أن أهل الزنج كانوا يستخدمون سفنا عمانية في تنقلاتهم التجارية (٢)، ولشهرة العمانيين في الملاحة عملوا كوسطاء تجاريين بين العراق وبلاد الهند والصين(٣)، فعملوا وكلاء لأهل العراق في نقل بضائعهم الى الهند، كانوا يعودون بسلع الهند الى العراق، كما كانوا يحظون بكثير من التسهيلات الجمركية في رحلات الذهاب والعودة (٤).

أما تجارة العمانيين البحرية مع الهند فلم تنقطع اذ وصفها القلقشندي:

«ولهم متاجر مربحة وواصلهم الى الهند لا ينقطع» (٥)

أما تجارتهم مع الصين وملاحتهم في بحارها فكانت نشطة جدا ومباشرة الى ميناء الصين خانفوا (كانتون حاليا) وهي المدينة التي تحدث المسعودي عنها بقوله:

«مدينة عظيمة على نهر عظيم ... تدخل هذا النهر سفن التجارة الواردة من البصرة وسيراف وعمان ومدن الهند و... وغيرها من الممالك بالأمتعة والجهازي» (٦) هذا عدا تجارتهم مع المحطات التجارية والملاحية التي تنتشر في الطريق بين عُمان والصين كموانىء مالابار، سرنديب، و«كله بار» التي وصفها ياقوت في معجمه (٧):

«وهي فرضة بالهند وهي منتصف الطريق بين عُمان والصين»

وقد كان العمانيون يمرون بـ«كله بار» للتزود بمؤونة الطريق وتبادل التجارة مع أهلها ثم يذهبون الى الصين، إلا أنه وبعد تدهور أوضاع الصين والمشاكل التي واجهها المسلمون في علاقتهم بالصين نتيجة لتغير الأسرة الحاكمة (بعد ثورة الفلاحين) وإساءتها السيرة مع التجار المسلمين وذلك خلال القرن الرابع الهجري أصبحت «كله بار» آخر محطة يأتي إليها التجار المسلمون ويتبادلون البضائع فيها مع تجار الصين الذين كانوا يصلون إليها للحصول على البضائع العمانية وغيرها ولم تستمر الأزمة طويلا بل انها انتهت بعد ذلك وعاد التجار المسلمون الى بلاد الصين (٨).

علاقة العمانيين بالسفن الملاحية

أما المراكب العمانية التي كانت تجوب البحار تحمل البضائع التجارية الى تلك الأمصار فقد ملكها العمانيون أنفسهم وقاموا بإدارتها، كما كانوا يقومون بوظيفة الناخوذية على ظهر السفن بشكل عام سواء العمانية منها أم غيرها، مما يدلل على المكانة التي كان يتمتع بها البحار العماني والخبرة والكفاءة التي كان يتوفر عليهما فهاهو المسعودي يتحدث عنه قائلا:

«وجدت نواخذة بحر الصين والهند والزنج واليمن والقلزم» الحبشة من السيرافيين والعمانيين (٩).

وقد التقى مع بعض هؤلاء البحارة والنواخذة كما تذكر بعض المصادر أسماء عدد منهم، مثل يزيد العماني، وجعفر بن راشد المعروف بابن لاكيس ومحمد العماني وإبراهيم بن مرداس وكذلك أبوعبيدة الإباضي الذي سافر من عُمان الى الصين في منتصف القرن الثاني الهجري واشترى منها خشب الند (١٠) وأما الملاك للسفن فمنهم» أسماغيلوية» «وإسحاق اليهودي» (١١).

المواد الأولية لتصنيع السفن:

أما السفينة العُمانية من حيث صناعتها والمواد التي تتركب منها، فان المواد التي تصنع منها السفينة العمانية

★ كاتب من عُمان.

كانت من الأخشاب وهناك نوعان من الخشب جلبهما العمانيون من الهند هما:

أ - خشب الساج والذي كان يستخدم في صناعة السفن لقوته، وصلابته.

ب - خشب شجر النارجيل (جوز الهند).

أما الطريقة التي يحصل بها العمانيون على هذه الأخشاب لصناعة سفنهم فهي إما سفر العمانيين الى بلاد الهند والقيام بصناعة السفن هناك، أو القيام بنقل تلك الأخشاب من الهند الى عمان حيث تصنع محليا (١٢)، وقد أشار لذلك أبوزيد السيرافي بقوله «إن في عُمان من يقصد الجزر التي تنتج جوز الهند ومعهم آلات النجارة وغيرها فيقطعون من خشب النارجيل ما يخرزون ذلك الخشب ويستعملون منه مركبا وينحتون منه أدقالا وينسجون خوصه شراعا ومن ليفه خرابات وهي القلوس... فاذا فرغوا من جميعه شحنت المراكب بالنارجيل فقصد بها عمان فبيع» (١٣).

تناسب تصميم السفينة مع طبيعة الطرق البحرية التي تسلكها:

لقد صممت السفن العمانية بطريقة تناسب الطرق البحرية التي تسلكها والتي كانت معروفة بالعواصف والدوامات والحيوانات البحرية الكبيرة، خصوصا في بحر الصين وبحر الهند الذي يصفه المؤرخون بأن:

«موجه عظيم كالجبال الشواهق، فإنه موج أعمى يريدون بذلك أنه يرتفع كارتفاع الجبال وينخفض كأخفض ما يكون في الأودية لا ينكسر موجه ولا يظهر من ذلك زبد كتكسر سائر أمواج البحار وهؤلاء القوم الذين يركبون هذا البحر من أهل عُمان عرب من الأزد» (١٤).

وأمام هذه الأخطار الطبيعية حملت السفينة العمانية خاصيتين تجعلانها مؤهلة للسير في هذه البحار بحيث ورد في المصادر على لسان أحد المالكين العمانيين للسفن. يقول إسماعيلوية:

«دخلت بلاد الزنج في سنة اثنتين وثلاثين وثلاثمائة فقال لي بعض القافة: كم أنتم؟ فقلت: ستة عشر مركبا يسلم منها خمسة عشر مركبا وينكسر واحد» (١٥).

الأمر الذي يبين قلة السفن التي تتحطم أو تغرق مما يكشف عن خبرة البحار العماني، وأن السفن العمانية كانت مصممة بطريقة جيدة. أما الخاصيتان التي ذكرناهما فهما:

ا - كبر حجم السفينة:

فكانت السفينة العمانية كبيرة الحجم وتسع الكثير من البضائع والأمتعة، وهذا يمكن أن يستكشف من ظاهرتين تلفتان أنظار الباحثين هما:

ان المراكب العمانية في كانتون كانوا يحتاجون في الصعود على ظهرها الى استعمال السلالم (١٦)، وهذا يؤكد أنها كانت مرتفعة بشكل لافت للنظر. أما الأمر الآخر فهو مقدار الضرائب التي كانت تؤخذ على السفن العمانية في بلاد الهند والتي كانت بشكل مضاعف مقارنة بما يؤخذ من المراكب الأخرى (١٧) مما يمكن أن يعزى الى حجم السفن وكمية البضائع الكثيرة المنقولة عليها.

٢ - تشد أجزاؤها بالليف:

إذ جرت العادة أن السفن تضم أجزاؤها لبعضها البعض بواسطة المسامير الحديدية، بينما اتخذت السفن العمانية وعموم سفائن بحر الصين ميزة أخرى هي أن أجزاء السفن تشد بحبال مصنعة من ليف شجر النارجيل وقد أشار إليها ابن جبير بقوله:

«الجلاب التي يمر فوقها في هذا البحر الفرعوني ملفقة الإنشاء لا يستعمل فيها مسمار البتة إنما هي مخيطة بأمراس من القنبار وهو قشر جوز النارجيل يدرسونه الى أن يتخيط ويفتلون منه أمراسا يخيطون بها المراكب ويخللونها بدسر من عيدان النخل فاذا فرغوا من إنشاء هذه الجلبة على هذه الصفة سقوها بالسمن أو بدهن الخروع أو بدهن القرش وهو أحسنها» (١٨).

ويمكن أن يعزى هذا النمط من الصناعة الى ما أشار إليه المسعودي بقوله:

«لأن ماء البحر يذيب الحديد فترى المسامير في البحر فتضعف فاتخذ أهلها الخياطة بالليف بدلا منها وطليت بالشحم والنورة..» (١٩).

ويحتمل أيضا أن الحديد لم يكن متوافرا بكثرة لدى العمانيين آنذاك، وهذا ما أشار اليه ماركو بولو الذي وصف السفن في هرمز بقوله «والمراكب ليس فيها مسامير حديدية وإنما تربط ألواحها بحبال من لحاء جوز الهند فكانوا يدقون هذا اللحاء حتى يصبح رفيعا مثل شعرة الخيل، ثم يفتلون منه الحبال التي يربطون بها ألواح المراكب وهي مراكب قوية لا يفسدها ماء البحر ولا تطلى هذه المراكب بالقار وإنما تدهن بزيت السمك.. ولم

يكن لديهم حديد لصنع المسامير ولهذا كانوا يستعملون مساند خشبية في بناء سفنهم» [٢٠]

وقد سبق ماركوبولو المؤرخ البيزنطي بروكوبيوس في القرن السادس الميلادي حيث يقول: «وجميع المراكب التي في الهند وعلى هذا البحر مشدودة بنوع من الحبال» [٢١].

وعليه تكون موارد الحبال متوافرة بشكل أكبر كما أنها أقل كلفة من المسامير الحديدية، وهناك مراجع صينية تشير الى أن ما جاء في التواريخ الصينية يعلل ذلك بخشية حدوث حريق اذا ما سخنت تلك المسامير المثبتة في السفينة [٢٢].

وأما الفرج التي تكون بين الألواح فانه يصب عليها عصير شجرة الزيتون وذلك يمنع تسرب الماء الى داخل السفينة[٢٣]، حيث يجف هذا العصير ويصبح كالصمغ تماما.

من مظاهر الحياة الاجتماعية على ظهر السفينة:

والحياة على ظهر السفينة العمانية كانت حياة مرح وتعاون وكان البحارة ينشدون الأهازيج ويرددون الكلمات والألحان البحرية تعبيرا عن الحالة التي يعيشونها، يسلون بذلك أنفسهم وقد أشار المسعودي لبعض ذلك بقوله:

«فإذا توسطوا (العمانيون) هذا البحر ودخلوا بين ما ذكرناه من الأمواج تدفعهم وتخفضهم فيرتجزون ويقولون:

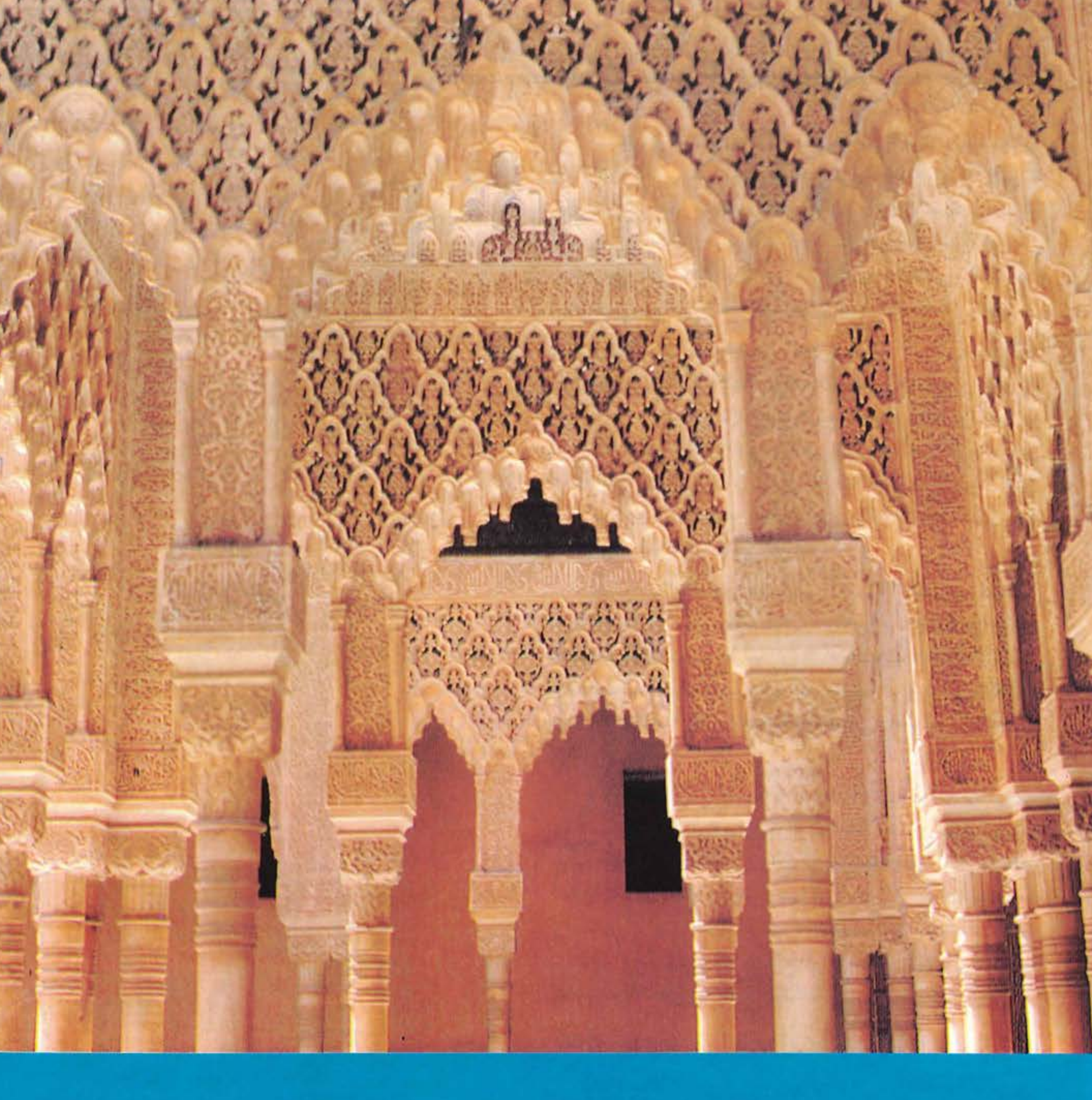
بربري وجفوني
وموجك المجنون
جفوني وبربري
وموجها كما ترى» [٢٤]

كما كان العمانيون يسترشدون في رحلاتهم بآلات ووسائل بحرية استعملوها بدقة في تحديد الاتجاهات وقد نقل عنهم بعض الرحالة كالمسعودي أنه وجدت لديهم كتب يستعينون بها في الإبحار [٢٥] وهكذا مازج البحر عرق العماني فألفه البحر ولم ينفس عليه بشيء فكان أحمد بن ماجد وغيره من البحارة العمانيين من الرواد الأوائل في ركوب البحار علماء وبحارة روادا ومكتشفين.

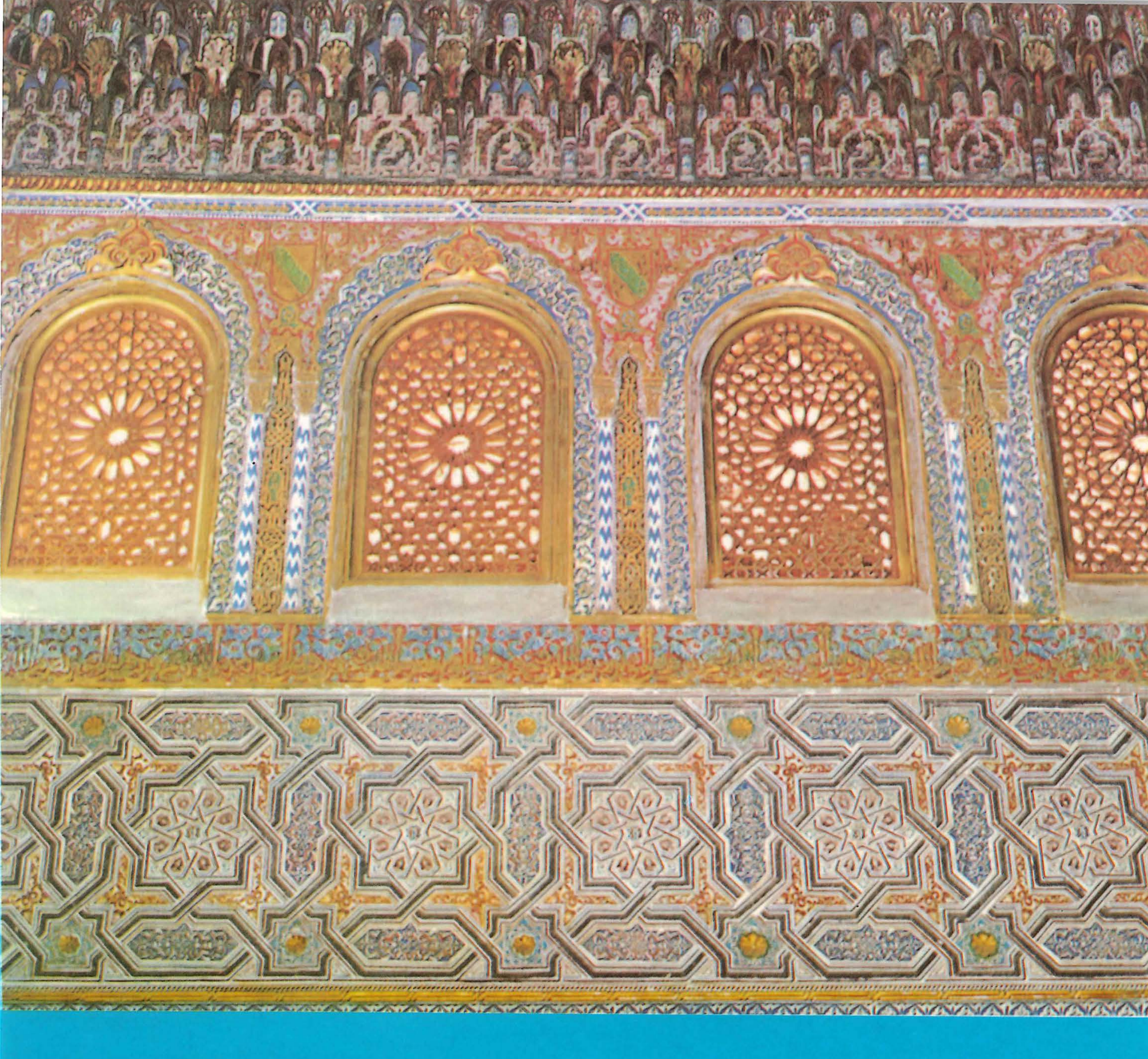
الهوامش

١ – المسعودي مروج الذهب ومعادن الجوهر ط ٢ مطبعة السعادة القاهرة ١٩٥٨، ج١/١٠٧ – ١٠٨.
٢ – العاني، عبدالصمد، عمان في العصور الاسلامية الأولى، جامعة بغداد ٧٦/١٩٧٧م.
٣ – المسري، حسين تجارة العراق في العصر العباسي، جامعة الكويت، ١٤٠٢ – ١٩٨٢م.
٤ – القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الانشاء، ٤ أجزاء، المطبعة الأميرية القاهرة ج ٧، ص ٣٧.
٥ – القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الانشاء المطبعة الأميرية – القاهرة.
٦ – المسعودي مروج الذهب ومعادن الجوهر ط ٢ مطبعة السعادة – القاهرة ١٩٥٨م، ج١/١٣٨.
٧ – ياقوت، معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي – بيروت ١٣٩٩/١٩٧٩م.
٨ – المسعودي – مروج الذهب ومعادن الجوهر، مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٥٨م، ج ١ / ١٤٠.
٩ – المسعودي – مروج الذهب ومعادن الجوهر، ط ٢ مطبعة السعادة – القاهرة ١٩٥٨،ج١/١٢٨.
١٠ – العاني، عبدالرحمن، عمان في العصور الاسلامية الأولى، جامعة بغداد ١٩٧٧م، ص ١٤٠.
١١ – الخيرو، رمزية عبدالوهاب، تجارة الخليج العربي وآثارها في الحياة الاقتصادية ط (١) ١٩٨٧م، دار الفنون الثقافية، بغداد ص ٣٩.
١٢ – عامر، عبدالمنعم، عمان في أمجادها البحرية، وزارة التراث بسلطنة عمان، يونيو ١٩٨٠، ص ٢٣.
١٣ – العاني، عبدالرحمن، عمان في العصور الاسلامية، جامعة بغداد ٧٦ – ١٩٧٧، ج١/١٢٢.
١٤ – المسعودي – مروج الذهب ومعادن الجوهر، دار الاندلس –بيروت، ج١.
١٥ – العاني، عبدالرحمن، عمان في العصور الاسلامية، جامعة بغداد ٧٦– ١٩٧٧م، ص ١٣٤.
١٦ – يان، تشونغ ذون، الاتصالات الودية المتبادلة بين الصين وعمان عبر التاريخ، وزارة التراث، عمان يوليو ١٩٨١م، ص ١٠.
١٧ – ابن الفقيه، أحمد بن محمد، البلدان، طبعة ليدن– بريل، ١٣٠٢هـ ص١٢.
١٨ – ابن جبير، رحلة ابن جبير دار صادر، بيروت ١٣٨٤ – ١٩٦٤، ص ٧٤.
١٩ – المسعودي مروج الذهب طبع ليدن – ابريل ١٩٦٧، ج١/٣٦٥.
٢٠ – الشاروني، يوسف،السندباد في عمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م، ص ١٥٦ –١٥٧.
٢١ – ن.م.
٢٢ – يان، تشانغ ذون، الاتصالات الودية بين الصين وعمان عبر التاريخ، وزارة التراث، عمان ١٩٨١، ص ٩.
٢٣ – ن.م ص ٩.
٢٤ – المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، دار الاندلس بيروت، ط ١/١٩٦٥م، ج١/١٢٣.
٢٥ – ن.م.

* * *



- هناك ضرورة عاجلة لأن تنسى نفسك، اسمك وعنوانك في غرناطة.. انها مدينة العشق بامتياز.
- جذور الفلامنكو عربية.. والراقصة شرفة أسطورية موشاة بآلاف الرموز.
- هناك جراح في الحجارة تتدفق منها مياه رائقة ملتوية .. وشمس الأندلس تنشد أغنية نار تسمعها الأشياء كلها بخوف.
- الزخرفة الاسلامية في قصر الحمراء تنم عن رؤية فلسفية تستلهم الرؤية الدينية والتوحد الجمالي معها.
- راقص الفلامنكو .. عملاق من حنين وزعفران.. عاشق غرناطي لحرية مغلقة يفتحها ساعة يشاء.



جولة في آخر معاقل العرب في الأندلس

غرناطة : هالة عربية على إرث المستقبل

أحمد فرحات *

الداخل الى مدينة غرناطة، آخر معاقل العرب والمسلمين في الأندلس، كمن يدخل الى غبطة التاريخ وحقيقته المتأملة التي لا تزول وهي غبطة تدفعك - أنت العربي - الى أن تتلبث في كيمياء أمرين يتراكبان فيك دفعة واحدة: البكاء بعمق مقدس وتجريدي من جهة .. والاعجاب الناري بما تبقى من مشهد حضاري عمراني معجز اكتسب على نحو رائع سيماء الزمن.

ترتد إليك الروح الأخرى كعربي أدمن الهزائم منذ قرون ولا تصدق أن معادلة أجدادك الاستثنائية في الأندلس، يمكن أن ترمم فيك ما لم تعد تؤمن أنه يصلح لترميم أصلا، وتكاد إزاء ذلك كله تفضل إثارة الايمان الحي بتاريخك على التوجه نحو ذكاء التحليل والبحث في دواعي الانحدار السياسي المريع الذي أدى بالعرب الى انهيار حكمهم وزواله في شبه الجزيرة الأيبيرية، بعد ثمانية قرون متصلة.

على أن زوال العنوان السياسي للعرب في الأندلس، لا يعني البتة زوال أو شطب حضارتهم الزاهية وتأثيراتهم في عمق الشخصية الاسبانية الراهنة ومظاهر حياتها الثقافية والفنية، وممارستها الاجتماعية واليومية، مترجمة بالعادات والتقاليد والمعمار واللغة وفن العمارة والموسيقى والفلكلور والطعام والشراب الخ..

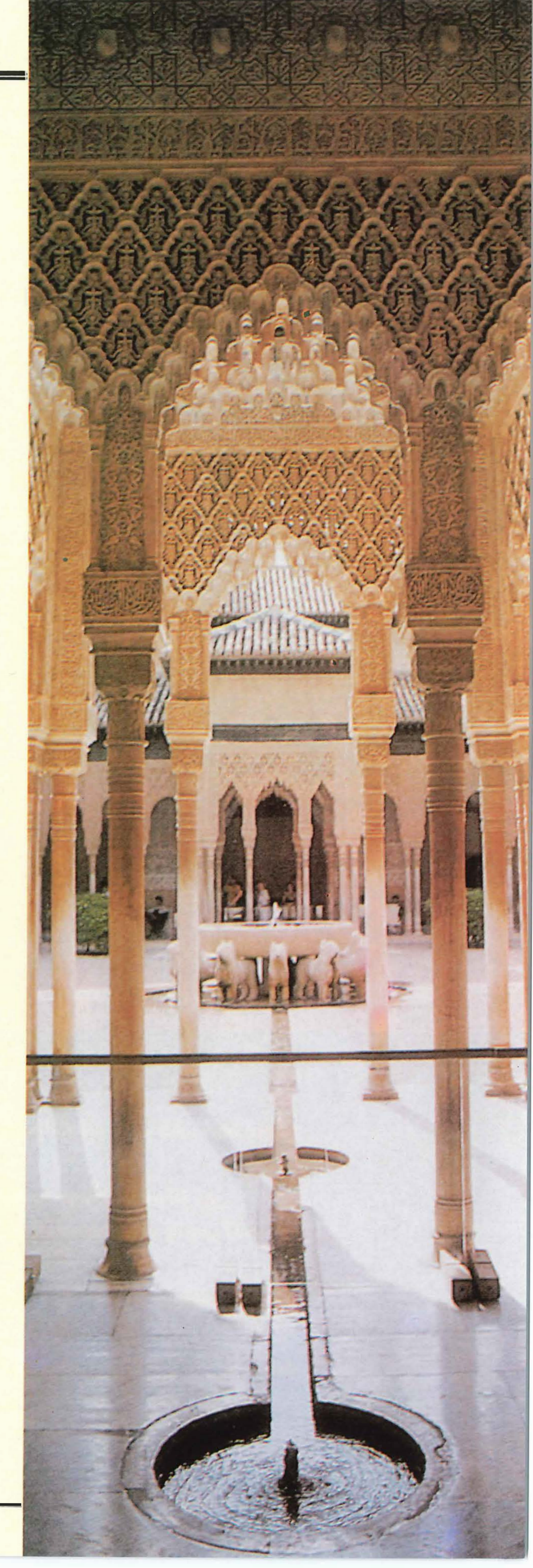
لا تغترب كعربي معاصر في اسبانيا الراهنة من ناحية المظهر والمتحدات الخارجية من حواليك.. على العكس، يضرب فيك مشهدها المتدفق بالأنواع والألوان بطريقة إظهار الشيء نفسه بقوة تبيان معناه الدفين فيك. إنك في الشكل النبيل إذا وأسطورته الواقعية الأكثر استحواذا على النفس .. حتى ليدفعك الأمر ولو وهما الى اللحاق بالأنموذج العربي الأندلسي القديم، والتماهي فيه بغية امتلاك شيء من بديهة الأبدية خلاله.

نحت فردي

إنك هنا إزاء نوع من عملية نحت فردية مضنية لتكوين حياة عربية مختلفة، تتقصاها ولو بالانصات النظري الخالص.. تجد نفسك مضطرا لإقامة نظام حي وعذب للتوقعات، يسطع من مرايا هذا الامتثال الحضاري الفائق الجذب والاثارة؛ إذ لو لم تكن هذي الحضارة الاندلسية هي هويتك على حقيقتها ومعناها في الصميم،فكيف لها أن تبث دلائلها بهذه الصلابة والشجاعة الجمالية فيك؟

غرناطة، هالة من المثالية والشاعرية.. انك فجأة في قلب امدائها.. مدينة عربية وسيمة بامتياز.. تقع على هضاب حمراء راسخة في تضرعها الى خالقها، ومعترفة بهذا العربي الجميل والحضاري جدا الذي بناها على إرث المستقبل.

★ كاتب من لبنان.



إنها وثاق سحري خصوصي يشدك لتنغمر في أقواسه، وتصير أقل علما ومعرفة وذوقا مما كنت عليه بعد ولوجك فيه.

ومع ذلك وعلى الفور أيضا تصبح ذا طبيعة حزينة ساخرة، ومنهوبة حتى آخر أعماقها، ولا يسعك في هذه الحال إلا أن تجد نفسك مدفوعا في اتجاه الاعتذار من التاريخ المجيد. فما أصاب أجدادك الأندلسيين من كوارث آلت الى زوال سلطتهم نتيجة الفتن والمؤامرات والحروب والانتصار بالعدو على الشقيق، يصيب منك مقتلا، ويخرب عليك صفاءك الخارق. وهو الأمر الذي يستعاد اليوم (وان كنا أساسا في غير مقومات ما كانت عليه دولة أجدادنا في الماضي من تقدم ورقي وقوة) وبنجاح منقطع النظير في متواليات حياتنا السياسية العربية الراهنة.

سيد أوروبا

بعدما كان عبدالرحمن الناصر، أقوى حكام الأندلس وخلفائها على الاطلاق.. بعدما كان هذا القائد سيد أوروبا، يخضع له ملوكها ويسترضونه بمختلف الطرق والأساليب.. بعدما تألق نجمه من خلال تألق صرح الخلافة الأموية في الأندلس. وذلك بنصف قرن من الزمان (أواخر القرن الرابع الهجري)، بدأ العد العكسي للانحدار والتراجع العربي في أوروبا. فمن خلفه من حكام على الأندلس، كانوا بشكل أو آخر ضعاف نفوس وأهواء.. شهوتهم للتحكم والسلطة خربت عليهم كل شيء. فانهاروا تباعا،وانهار معهم عرش قرطبة.. وتحولت الدولة التي كانت متماسكة وقوية يهابها الجميع الى اقطاعيات متنابذة متحاربة لا يقر لها قرار.. انها دول «ملوك الطوائف» التي وصل تعدادها الى عشرين دولة أو مملكة، وكانت غرناطة آخرها. حيث سقطت بيدالفرنجة ومليكتهم ايزابيلا ومليكهم فرديناند.. وكان ذلك في ربيع الأول سنة ٨٩٧هـ/الثاني من يناير (كانون الثاني) سنة ١٤٩٢ميلادية.

مشهد تسليم غرناطة كان دراميا وحزينا جدا، كما تقول روايات التاريخ؛ إذ سار السلطان المنكسر أبوعبدالله الصغير مع نفر من أتباعه الى خارج المدينة، ووقف على جسر نهرشنيل لملاقاة الموكب الملكي القشتالي المنتصر.. ثم ما لبث لدى وصول الملك الكاثوليكي أن تقدم منه، وقبل ذراعه بمهانة وخفر (الفريسة ترتبط بمفترسها) وأمر وزيره يوسف بن كماشة بتسليم مفتاح المدينة التي قاومت لأكثر من مئتي عام، مطيلة بذلك الوجود العربي والاسلامي في الأندلس بعدما سقطت في منتصف القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي كل ولايات الأندلس الشرقية والوسطى والغربية.

ثم تابع أبوعبدالله الصغير سيره الوئيد حتى وصل تل البذول (بادول) المشرف على غرناطة.. واستدار نحو المدينة العربية الآفلة مرددا عبارة.

«الله أكبر .. الله أكبر .. انه قدرك يارب العالمين».. واذا بالدموع الساخنة تطفر من عينيه في الحال .

إزاء هذا المشهد الصعب، تقدمت منه أمه بجسارة وبسالة قائلة:

«ابك مثل النساء ملكا مضاعا لم تحافظ عليه مثل الرجال».



مشهد من قصر الحمراء بغرناطة

إثارة العشق

هكذا، لا يسعك وأنت في غرناطة الحبيبة إلا أن تستذكر هذه الواقعة التاريخية الأليمة، وذلك مهما كانت ذاكرتك ضعيفة، أو متسكعة في أماكن أخر. ثم تبدأ بمحاكمة ذاتك ببرودة إضمارية جارحة... ولا تطمح في النتيجة الى أكثر من إثارة العشق.

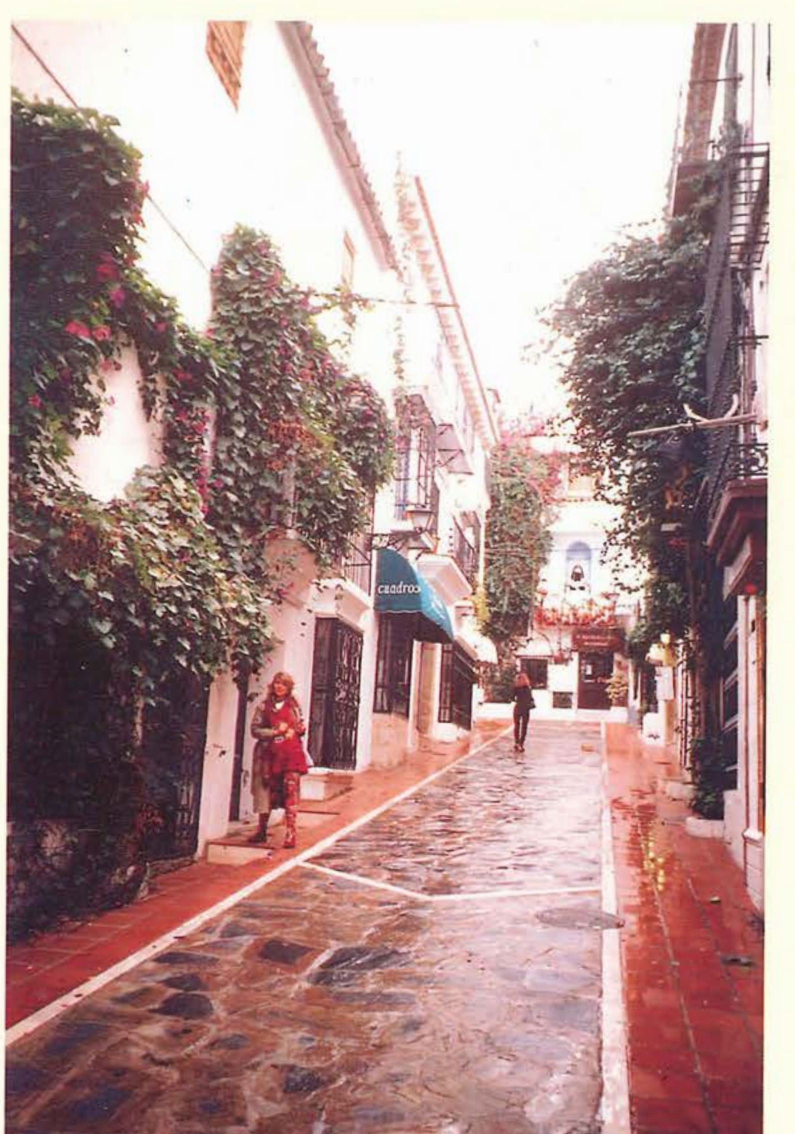
إلا أن ما يعزيك، ويكشح عنك ضغط هذا الغم السياسي القديم، هو أن أجدادك وعلى مدار سبعة قرون كانوا قد عمروا نفوذا آخر مقابلا، هو أهم وأعم من النفوذ السياسي، إذ تكاد تكون معادلة هذا النفوذ هي معادلة النظام الطبيعي للأشياء.

أجل، فكل شيء في غرناطة وغيرها من المدن والحواضر الاسبانية يشي بأنه لا يزال عربيا، حتى اللغة الأسبانية تحمل حوالي ثلاثين في المئة من مفرداتها أصولا عربية والأمر النسبي عينه تقريبا من أصواتها وطريقة نطقها، علاوة على أن النحو العربي يتحكم في تركيب الجملة الاسبانية التي تنفرد من دون اللغات اللاتينية كلها بمرونتها وامكانية تحول الجملة الاسمية الى جملة فعلية، والفعلية الى اسمية، تماما مثل لغتنا العربية.

ولا عجب في ذلك؛ فبعد فتح اسبانيا بقرن من الزمان، تم تعريب جميع سكان اسبانيا. يذكر الباحث د. سليمان العطار أن أحد قساوسة قرطبة واسمه «الفارو» كان يشتكي من إقبال الاسبان على قراءة الكتب العربية، بينما لا يستطيعون فهم الصلوات اللاتينية في الكنيسة.

ويشير د. العطار الى أن امريكو كاسترو، شيخ المؤرخين الأسبان، يسقط في كتابه: «تاريخ اسبانيا الاسلامية» كل التاريخ الاسباني قبل العام ٧١١ ميلادية؛ وهو عام الفتح العربي، ويرى أن أسبانيا اليوم لا يمكن فهم تاريخها إلا باستقراء ما حدث فيها بعد العام ٧١١م.

وما حدث هو الحضارة الاسلامية التي أتاحت لهذا المؤرخ الكبير حل الغاز التاريخ الاسباني، ابتداء من تخلف اسبانيا عن دخول النهضة الأوروبية وانفرادها بتاريخ مستقل داخل أوروبا، وانتهاء بالحرب الأهلية الاسبانية التي وضعت أوزارها عند مطلع الحرب العالمية الثانية.



مشهد من غرناطة القديمة

لوركا العربي

من جانب آخر لو طالعنا الأدب أو الشعر الأسباني المعاصر برمته، لوجدناه يحمل تأثيرات عربية اسلامية فوق العادة.. وذلك من نواحي المفردات والصور وحتى المضامين. فانتاج الشاعر فريدريكو غارسيا، أحد أعظم شعراء اسبانيا المعاصرين تخاله مطبوعا طابعا مباشرا بشخصية مدينته العربية غرناطة .. اضافة الى مدن اندلسية عريقة أخرى : قرطبة، اشبيلية، قادش، حيث غنّى مجدها الزائل، واستثمره استثمارا مترعا بالعاطفة والتشويق العنيف.

وكان لوركا في معظم نثرياته وأشعاره يدهش أمام

الموضوع الغرناطي الذي يمنح لنفسه. فكأنه هوالآخر كان يهيىء لانشاء أوابد جديدة انطلاقا من الأوابد الأثرية الساكنة.. وتلك المتحركة متجسدة في الانسان والطبيعة من حواليه. يقول لوركا: «هناك ذكريات عربية في كل الجهات، أقواس ضاربة الى السواد وصدئه، بيوت كرشاء وخنساء ذات دهاليز محدودة مغاور غامضة شرقية الخطوط نساء يبدو وكأنهن هاربات من حريم .. ثم غموض في كل النظرات التي تبدو وكأنها تحلم بأشياء ماضية.

من الأزقة، تشاهد المرتفعات المزدهية ذات الأسوار العربية.. هناك جراح في الحجارة، تتدفق منها مياه رائقة ملتوية وبتثاقل الى الشارع الأسفل».



رقصة الفلامنكو الشهيرة

ويردف لوركا أيضا:

«شمس الأندلس تنشد أغنية نار تسمعها الأشياء كلها بخوف».. هنا وهناك في غرناطة،تسمع دائما الاصداء المورية»، (المور اسم يطلقه الاسبان على العرب)، ينزلق حزن أليم لا شفاء منه فوق القرية البيازينية (البيازين هو الحي العربي الباقي في غرناطة) وفوق المنحدرات العظيمة الحمراء والخضراء لقصر الحمراء، ولحدائق الخلفاء، ويتغير اللون شيئا فشيئا، ومع تغير اللون، يتبدل الصوت.. هناك أصداء وردية، أصداء حمراء أصداء صفراء وأصداء عجيبة للرجع وللون».

وفي دواوينه الشعرية: «انطباعات»، «كتاب القصائد»، «أغاني»، «قصيدة الغناء الاندلسي»، «قصائد غجرية» و«ديوان التماريت» ينقلنا لوركا معه الى أجواء مسرحه المكاني حيث عاش ورسم لنا من جديد كل الأجواء العربية.. نقتطف من قصيدة له بعنوان «طريق»:

«مئة فارس حدادين/ الى أين يذهبون؟/ عبر السماء المضطجعة/ لحقل البرتقال/ لن يصلوا الى قرطبة ولا الى اشبيلية/ ولا الى غرناطة التي تتنهد بعد البحر/ الى أين يذهب المئة فارس اندلسي؟».

في قصر الحمراء

قصر الحمراء درة غرناطة وعنوانها وشعارها التاريخي الأول، يكاد يكون هوالمعلم العربي الأبرز في الأندلس راهنا. يطل على المدينة الحديثة من هضاب عالية تشكل جزءا منها، أو على الأصح هي في موقع القلب من المدينة.. والقصر ولا شك شاهد معجز على عظمة عرب الاندلس ورقيهم الحضاري ونهضتهم العمرانية والهندسية والفنية وقتذاك.

بناه سادة الاندلس في العام ١٢٣٨؛ وأول من وضع حجر الأساس فيه هو السلطان محمد الأول ابن الأحمر (١٢٠٣-١٢٧٣) مؤسس السلالة الناصرية.. ثم أضاف على البناء فيما بعد كل من يوسف الأول ومحمد الخامس. ومن بعدهما جاء خلفاء آخرون ليوسعوا ويحسنوا فيه ما ارتأوا الى ذلك سبيلا.

وبعد سقوط غرناطة،تعرض القصر الى شيء من الهدم والتحوير، بخاصة على يد شارل الخامس (١٥٠٠-١٥٥٨) الذي أحب على ما يبدو أن يتشفى من رموز الحضارة العربية الماثلة بقوة هناك، فبنى فوق جزء من اطلال الحمراء قصرا على طراز عصر النهضة، لكنه ولحسن الحظ لم يخرب باقي الأجزاء التي لم يتبق منها اليوم سوى بضع قاعات أو أجنحة كبيرة.. مع الحدائق التي كان تم تشكيلها وهندستها ببراعة فائقة في ذلك الزمان العزيز.

والحقيقة أن المتجول في قصر الحمراء لا يخاله مجرد قصر مميز، وانما مدينة اسلامية متكاملة في كل شيء.. وهي تقتضي



تصوير على الجلد في غرفة الملك بقصر الحمراء

منه يوما كاملا ليتجول في أرجائها وعرصاتها، متفحصا الأجنحة ومعالم وظائفها السابقة في الحماية والتخزين ونقل المياه.. علاوة طبقا في المقام الأول على معاينة آيات فن الرقش والحفر والتعشيق، وأول ما يلفت هو اختيار موقع القصر أساسا، والطريق الوحيدة اليه.. فهو مبني كما أسلفنا على هضبة مشرفة على المدينة؛ ومن يقصده، عليه أن يجتاز طريقا متدرجة الارتفاع تشكل بدورها حماية طبيعية للقصر.. وهذه الطريق تشق غابة رهيبة متكاثفة الأشجار، وتغطي الهضبة كلها، وتمتد لتعانق بخضرتها الهرمة العتيقة أسوار القصر من كل جانب.

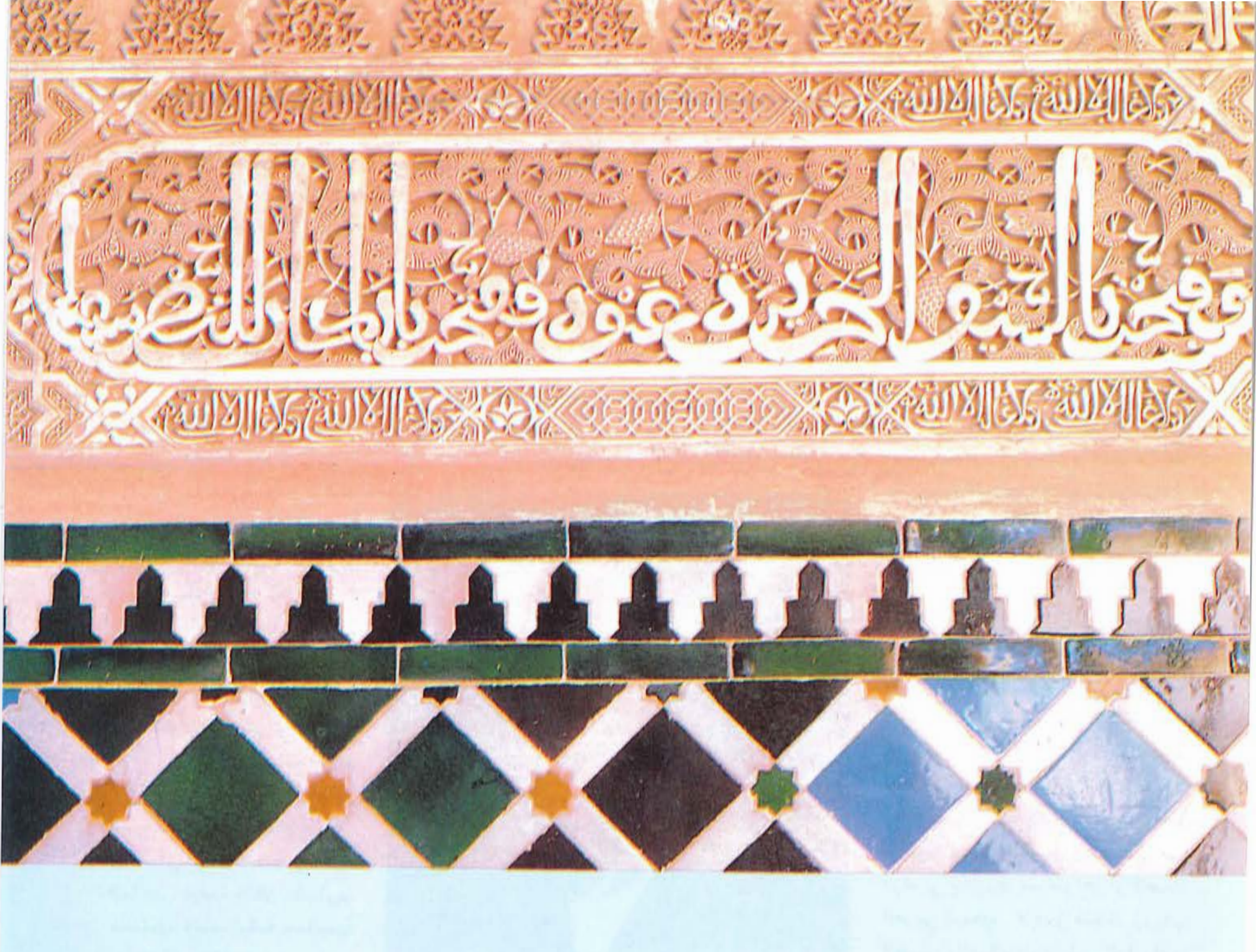
طبعا ، الطريق الى القصر معبدة، والسيارة تحملك اليه عبر تعرجات لافتة..لا تسمع من حواليك، باستثناء هدير السيارة سوى غناء السواقي المائية الغزيرة، والتي تستطيب الشرب منها نظرا لنقائها وعذوبتها الفضية الباردة.

تصل القصر العالي المنيف وتبدأ جولتك ذات الرهبة فيه، من أول باب تدخله ثم تتوالى المفاجآت المبهرة فصلا تلو آخر، بخاصة عندما تنتقل من جناح الى آخر؛ فكل جناح مثلا يتوسطه فناء ولا أجمل، وله بالطبع خصائصه المتميزة، فناء الرياحين، فناء السباع.. وتتوسط الأول بحيرة مستطيلة ذات اخضرار نظيف وعميق.. أما فناء السباع ففيه تلك البركة الشهيرة، والتي لم يعرف الى الآن كيف توصل العرب الى اختراع طريقة توزيع المياه فيها بقوة قذف متساوية من فم كل سبع يحيط بها. السر ظل غامضا واندفن مع غموضه حين حاول بعض المهندسين حل اللغز. اذ توقفت البركة عن العمل وفق نظامها «التكنولوجي» العربي القديم.

معجزة الفن الاسلامي

في قصر الحمراء خفق حيوي متواصل..لا تعرف كيف تواءمت ظروفه وانشغلت بطريقة لا تكف عن جذب زائره، فكيف بالمقيمين فيه والمرتادين له في ذلك الزمان؟

ولعل ترانيم القواقع المائية المتوزعة في كل ركن من أركان القصر، وبطريقة أيضا لم يكشف المهندسون الحديثون سرها حتى الآن، هي التي تزيد المشهد جمالا على جمال. ففي كل غرفة من غرف القصر تجد قوقعة مائية يستند معظمها على أفاريز رخامية مزخرفة.



وتعتبر قاعة الأختين وقاعة بني سراج من أكبر وأشهر قاعات قصر الحمراء، الذي تتزين جدرانه وأبوابه وغرفه وسقوفه التي بعضها مصنوع من خشب الأرز المحمول من لبنان، بأرقى وأدق وأتقن ما توصلت إليه عبقريات الفن الاسلامي في ذلك الزمان، وبخاصة من ناحية فنون الخط والرقش (الزخرفة) والحفر والتوريق والتعشيق الخ..

وقصر الحمراء، يعتبر مرآة للفن الاسلامي في أبهى مظاهره وتجلياته، بخاصة في مضمار الزخرف والخط والتوريق ونظام العلاقات في ما بينها.. فالفنان المسلم يستبسل في بحثه.. يتأنى ويوازن، يدقق ويعاين بغية القبض على أحواله في النتيجة الفنية البهيجة .. وهو هنا يتبع نظاما رياضيا دقيقا، يوائم بين الألوان والفراغات وذبذبتها على الأحجار المنحوتة.. وكذلك أيضا حين يضيف الزليج الملون (الخزف المغربي).. فمثل هذا التنويع الهارموني الهائل والدقيق يقوم على ركنين أساسيين في لغة الفن التشكيلي هما: «الخيط» و«الرمي». والخيط نهج يتبع التخطيط القائم على القواعد الهندسية من خطوط مستقيمة وزوايا حادة، والرمي منهج يتبع التخطيط القائم على الخطوط المقوسة أو المنحنية.

واذا ما تأملنا بعمق جوانب في قصر الحمراء (جدران فناء الرياحين) رأينا كيف تزاوج «الخيط» و«الرمي» على نحو بارع، مشكلا طريقة الابداع الفني المضبوط والمستدق لعمل الزخرفة والخط والحفر.

وكما هو معروف، فإن الفن الاسلامي عموما يتميز بإلغاء البعد الثالث في المنظور، وأنه فن يكتفي ببعدي الطول والعرض، وتلك سمات تشتمل عليها تقريبا كل الآثار الاسلامية المعروفة في مختلف قارات الأرض.

والأجمل بعد في هذا الفن ان لا صلة له بصانعه بالمعنى الذاتي أو العاطفي المزاجي. ومن هنا غياب اسماء فنية مهمة جدا في تاريخ هذا الفن، بحيث اننا لا نعرف مثلا من استقدم سادة الأندلس من فنانين ومعماريين وحتى مهندسين لامعين قاموا بإبداع هذا الصرح المعجز العظيم، ذلك أن الفنان نفسه، انما كان يفعل ذلك مندمجا في بعدية فلسفية تستلهم الرؤية

الدينية والتوحد الجمالي معها.. ونقصد بالتوحد الجمالي هنا أن هذا الفن لم يكن يبشر بالدين بمعنى الشرح والتفسير، وانما يؤكد على الهوية وتميزها.. دينيا وحضاريا ومن هنا نرى أن الفنان المسلم يلغي نفسه في مشروعه ويتساوى معه في الخفاء ليظهره على حساب شخصه الابداعي.

ولا غالب الا الله

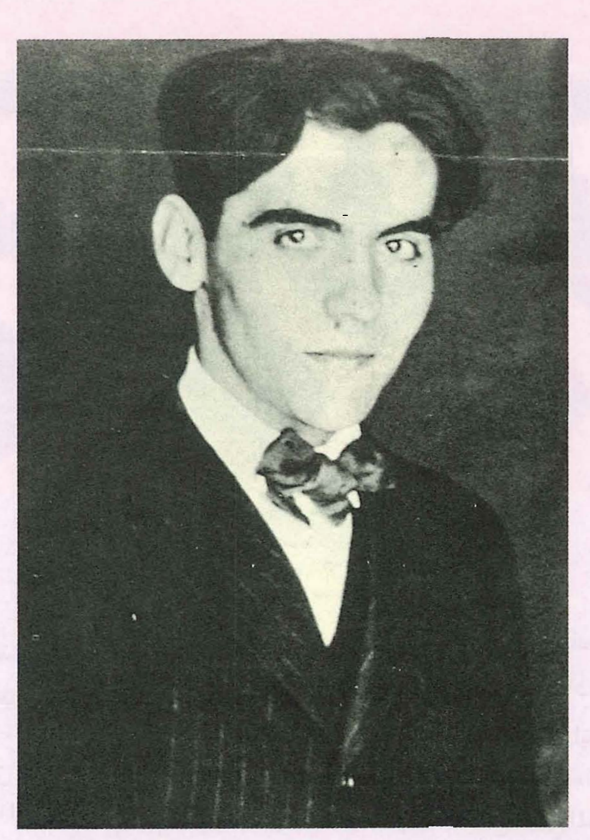
إن الفنان المسلم في هذا العمل يتكامل والفاتح المسلم الموصوف بأنه «أرحم الفاتحين»، إذ لم يكن هذا الأخير يندفع في مشروعه باسمه هو وانما باسم الله والاسلام جلالا وإكبارا؛ ومن هنا سبب قراءتنا الدائمة على كل جدران قصر الحمراء العبارة المزخرفة الآتية: «ولا غالب الا الله»، وكذلك عبارة : «الحمدلله على نعمة الاسلام».. تتكرران في مستوى هارموني متدافع الوضوح.. لكأن الفاتح يريد أن يؤكد أيضا أنه ينفذ أوامر الله، يحقق واجبا يلح عليه.. والفنان نفسه هو في هذا الهاجس أيضا ولكن بأسلوب مختلف وطريقة جمالية مختلفة.. كلاهما من موقفه اذن كان مشغولا بالحق وتثبيته، شرعا وفلسفة فنا وجمالا.

الفن الاسلامي اذا هو فن شهادة وبرهان كامن عليها.. هو فن لا يخطب، وانما يدعو الى التأمل وتحقيق ذاك النداء الموجه الى الخلود الالهي..

ومن يتجول بعد في «قصر الحمراء» يلحظ على مستوى آخر عناية السلطات الرسمية الاسبانية بهذا الصرح، والاهتمام به كمصدر من مصادر السياحة، وكدالة على دالات الحضارة العربية التي يعتز بها الأسبان، ولاسيما أهل الاندلس منهم، هؤلاء الذين يعتبر بعضهم انه أكره على تغيير هويته الاسلامية فغيرها بالشكل فقط.

أما من ناحية المضمون، فهذه الشخصية الراهنة لا تزال تعيش انفصاما خصوصيا واضحا. لايعكس نفسه على نحو أخاذ ومدهش إلا في الأدب والفلكلور.

وما دمنا تكلمنا على أدب وشعر لوركا كواحد من أهم الممثلين المعاصرين للضمير الأدبي الأندلسي الذي يترجم هذا الانفصام، فالأجدر بنا الآن أن نتكلم ولو بعض الشيء على فلكلور أهل الأندلس.. رقصا وغناء وموسيقى، ولاسيما ظاهرة «الفلامنكو» تلك التي لا يزال أهل الجنوب الاسباني (الاندلس) يحافظون على أصولها أحسن محافظة ويمثلون ابداعيتها أفضل تمثيل، ولاسيما في مدن غرناطة وقرطبة وأشبيلية وقادش ومرسيا.



لوركا .. شاعر الروح الغرناطية

في صالة الفلامنكو

الوقت ليل الآن.. انها الساعة التاسعة والنصف.. حضرت السيارة التي اقلتنا الى المكان المقصود.. قاعة ضخمة تميل الى شكل دائري يحيط بالمسرح. وما سوى دقائق حتى بدأ العرض المشوق، والتهبت خشبات المسرح بطقطقات أحذية الراقصات والراقصين وأكفهم المصفقة على أنغام شرقية بنسبة عالية، يرافقها غناء درامي يذكرك «بالنواح» أو الغناء العربي السعيد.. لا فرق فتتذكر زرياب الفنان والعالم الموسيقي البغدادي الذي نفي الى قرطبة، وكيف أسس له فيها مدرسة موسيقية عمت عموم الأرجاء الأندلسية أصداؤها تتردد حتى اليوم مجسدة طبعا في ظاهرة الفلامنكو، ونتذكر هنا أن بعض البحاثة من الموسيقيين الاسبان وفي طليعتهم الشاعر القادشي الاندلسي فيرناند وكينيوس(المصاب بعدوى الفلامنكو كما يقول) كان توصل بعد أبحاث معمقة عدة في أصول الفلامنكو وأنواع أغانيه، الى أن جذور هذا الفلكلور ترجع الى العهود العربية في الأندلس وقد جاء ذلك في الكتابين اللذين ألفهما الرجل عن الفلامنكو وهما : «عن قادش وأغانيها» و«الفلامنكو حياة وموت».

كما أن مدرسة شيخ المستعربين الأسبان غارثيا غوميث (استاذ اللغة العربية في جامعة غرناطة سابقا)، كانت قد انخرطت في العام ١٩٢٣ مع الموسيقي الأسباني العظيم مانويل دي فاريا، والشاعر الكبير فريدريكو غارسيا لوركا في البحث

عن الجذور الأولى لهذا النوع من الفلكلور الغنائي الموسيقي، فتوصلت جهود الجميع الى نتيجة واحدة؛ وهي أن أصل هذا الفن عربي أندلسي.. عماده النجوى والشكوى إضافة الى الفرح واللهو السعيد.

شوق وجذب

جلسنا في مقدمة صفوف صالة مسرح الفلامنكو.. وما سوى لحظات حتى بدأ الحفل.. الغناء يتعالى صادحا في خطوطه النبيلة، تصاحبه موسيقى مشربة بأنغام عربية..في الوقت نفسه «طقطقات» أحذية الراقصات والراقصين تبدأعملها بإيقاعات منتظمة. مدروسة الوظائف لجهة حركة الأيدي (ولاسيما أصابع الحسناوات المزودة بالصاجات الخشبية ذات اللون الأسود) والأجساد الميساء النحيلة على قوة واقتدار.

العيون كلها شاخصة الى راقصة الفلامنكو التي تفردت الآن من دون غيرها على المسرح.. انها تتأرجح، تسند ظهرها للفراغ الذي ملأته بالشوق والجذب الأنيقين.. ثم فجأة تنتفض مثل سيف زنبقي يلمع، لتعاود الحركة على الايقاعين: الموسيقي العادي، وذاك الايقاع الآخر الطالع من ضرب قدميها بقوة على الأرض. فتستقيم أمور المشهد في التهاب تصاعدي مثير يقلع بالجنون الى أقصاه .. وكل من لا يستطيع أن يلحق بحركة هذا الجنون يستبعد.

مرة أخرى العيون كلها شاخصة الى راقصة الفلامنكو وهي لا تستطيع أن تتطلع الى العيون.. أحييها فتنتبه لي بعنف خصوصي يوحي بصلاة التعب في أعلى قمته.

في الفلامنكو لا تعود الراقصة هي نفسها أو جسدها أو حركتها.. تتحول الى شرفة اسطورية، وفجر خصوصي موشى بآلاف الرموز .. بخاصة عندما يموج خمارها الطويل جدا والمطرز بالخرز والورد الاندلسيين.. وكذلك عندما تنتزع شالها الجميل وترميه غيما يتلون في كل العيون.

فارس الموت الجميل

الراقص من جهته ديك خصوصي. يتطلع بعينين مكابرتين يدعمهما انضباط الطرق الرصاصي الطالع من إيقاع قدميه. انه فارس يبحث في تاريخه الصعب، فلا يلاقي غير أوهامه.. ويتذكر أن عليه أن يرقص بعد وبعد حتى أفياء موته الجميل.

الراقص مجنون يغسل جسده الكهرماني في الأعماق، ويمتلك دائما الشجاعة لانقاذ نفسه.

الراقص فارس قوي.. أحد أعلى الذرى الساطعة غير أنه متعب وحزين .. نقي، سري وفجره بعيد.

الراقص لا نهائية قلب مكشوف ومدجن بغضب وديع.. انه مراهق في الدم والوهم الناضج.. يلحق بانموذجه بولع، يتماهى فيه ويضحي من أجله.

الراقص عملاق من حنين وزعفران .. عاشق غرناطي لحرية مغلقة يفتحها ساعة يشاء.

الراقصون والراقصات في مشهد جماعي هم، أيضا وأيضا نجوم من قرنفل، وبشارة عربية أندلسية ترتعش برزم ضوئها أو جراحها المنتشرة في أفق الليل.. انهم جبهة من ذهب وورد وزيتون وياسمين ورمان، وعوالم من ألف سطح وعمق؛ تغنينا بالانتشاء جميعا.

يكفي لوحة الفلامنكو انها تفصل الموت عنا وعنها لوقت طويل. ولا يمكن لغير قوتها المثالية أن تفعل ذلك.. انها الحب بكامل غذائه المهدد.. إذ لا يمكن في النتيجة تحقيق شيء عظيم إلا في حالة انفعالية من الحب.

ليل غرناطة مثل نهارها العذب، المعتدل، كله عشق في عشق. أنى توجهت في أزقتها، تجد ملامحك العربية.. خصوصياتك الحميمة الدقائق، ذوقك في السكن والاقامة والتخاطب وحتى في الطعام. تدخل المطعم فتجد أن ما يتصدر قائمة الأطعمة هي «البايبلا».. الأكلة الشعبية الأشهر في أسبانيا (رز أصفر مع السمك أو لحوم أخرى).. وهي أكلة عربية اخترعها أهل الاندلس من زمان، وكانوا يسمونها «البهية» لأنهم، كما قال لي الانذلسي خوان رودريغز (الذي يحب أن ينادي باسم مصطفى) كانوا يتباهون في طهوها.

وحتى التاكسي الذي سيقلك من مكان الى مكان في غرناطة اسمه وشعاره "La Alhambra" وحتى الشراب الذي تطلبه في مقاهيها المنتشرة كالفطر اسمه الحمراء.

مدمن جاذبية

هناك إذا ضرورة عاجلة لأن تنسى نفسك، اسمك وعنوانك في غرناطة. فالامتزاج بمخاضاتها يمنحك حظ التمتع الراقي بكل شيء.. تصير قطبا آخر ينجح أيما نجاح في الاستيلاء على ذاته والانتشاء بجبروت ألوانها الجديد.

غرناطة كما يقول شاعرها لوركا «مدينة عطلة، مدينة للتأمل والتخيل،ومدينة حيث يكتب العاشق، أفضل من أي مكان آخر اسم حبيبته على الأرض... الساعات هناك أكثر طولا، ولذيذة الطعم أكثر من أي مدينة أخرى في اسبانيا.. لغرناطة عشايا معقدة من أضواء غير منشورة، إنها مكان جمالي للنوم من كل الجهات».

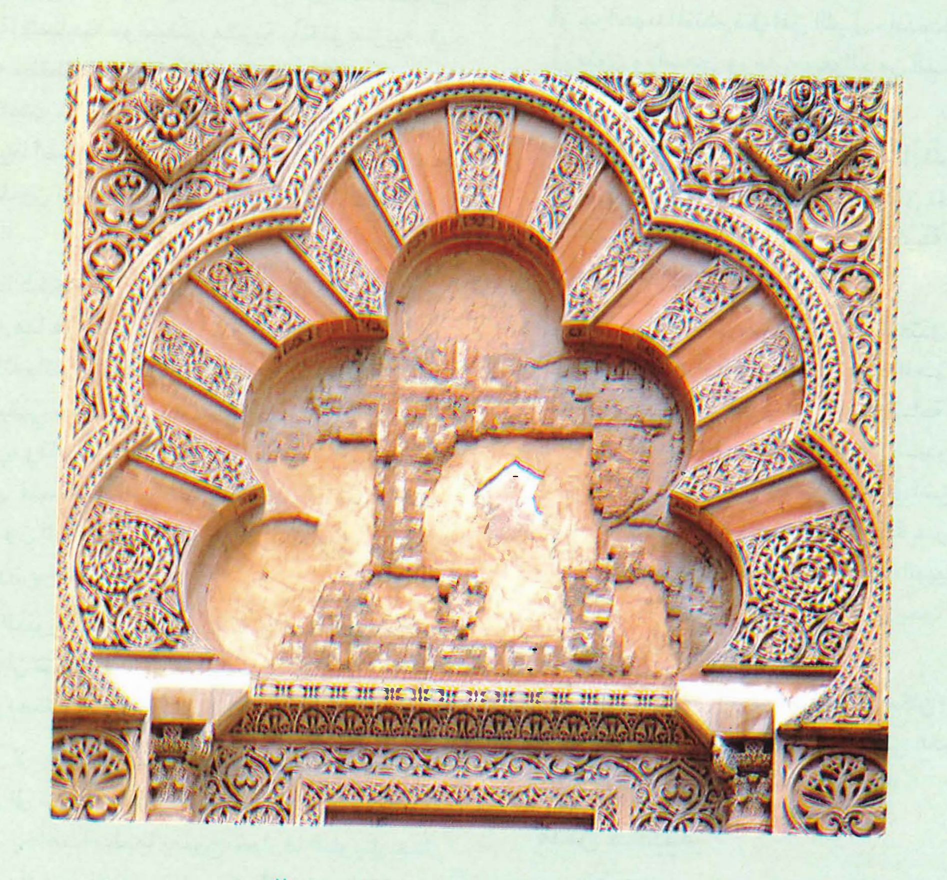
وتستحيل مدمن جاذبية في غرناطة، تنتقم انتقاما عجيبا ومفرطا من تعبك.

العشق فيها همسة الاجداد الأندلسيين في آذاننا، إنها من أشمل وأكمل الأمكنة ففيها تصبح متخصصا صلبا في هويتك العربية كما ينبغي ان تكون .. حضارة ورقيا.. وهذا من وجهة أخرى هو الشعور الخالص بالخفة والنشاط والسهولة.. وكذلك الاستقصاء الذي لا يتوقف للجمال والانسان والطبيعة.

غرناطة خارطة حب.. مواد ملطفة .. تخترع فيها أيضا نظاما خاصا من الشعراء والفلاسفة الذين باتوا الآن رفاقا معاصرين قريبين وحقيقيين لك:«ابن زيدون» «ابن رشد» «ابن حزم»، غونغورا» «سوتو دي روخاص..» الى آخر السلسلة المعروفة.

في غرناطة .. انت ضحية ثمل الوقوع في الحب .. ألم أقل انها مدينة العشق التي تملأ «دارة» الرأس والقلب والجسد برمته؟ غرناطة هي أن تكون في غرناطة فقط.

* * * * *





جامع قرطبة

شعر : محمد اقبال*

ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي**

سلسلة الأيام والليالي، يا ناقشة جميع الحوادث
يا نبع الحياة والموت

أيتها الخيط الحريري الناعم ذو اللونين
من غزل الله ومن نسج ذاته الالهية المقدسة
يا تنهد موسيقى الأزل، ينبعث من عمقها وعلوها
صوت الله وتلون القدر

* مفكر وشاعر باكستاني.
** كاتبة واستاذة بجامعة كولومبيا، نيويورك.

ان يوم الحساب ينتظرك وينتظرني ليحكم عليك ويحكم علي
وان الأيام والليالي في موكب حول هذا العالم
وأنت وأنا سنجد في الموت جزاءنا وفي الفناء أجرنا
وعندئذ لا معنى لظلمتك ونورك إلا هذا:
مجرى طويل لا نهائي من الزمن خال من الفجر والغروب!

ان كل ما في الحياة هو من رمل، كله من رمل
الفناء هو البداية والنهاية، والفناء يصيب المختبيء والظاهر
والجديد والقديم، كل شيء نهايته الفناء.

ومع ذلك فإن في هيكل هذه الأشياء سرا لا يفنى
صنعه رجل من طينة الله وجمله وكمله
رجل عظيم، يبرق عمله بإشراق العشق
العشق الذي هو منبع بئر الحياة، العشق الذي حرّم عليه الموت
العشق الذي يلف مجرى الزمن الطويل في فيضانه الهادىء الجبار
ان العشق نفسه طوفان يبتلع كل الأمواج المعاكسة
وكم من أجيال لا نعرف أسماءها ،تعيش في ميقات هذا العشق بعيدة عن ساعتنا هذه
العشق هو روح جبريل، هو قلب النبي
العشق هو رسول الله ، وهو كلمة الله،
وفي نشوة هذا العشق يزيد بريق طينتنا الفانية
إنه نهر خمرة لم تختمر بعد، وكأس للقلوب النبيلة
وحارس المحراب ، وأمير الجنود
إنه شمس جوالة، لا تعد مساكنها ولا تحصى
وهو الأنمل الذي يقتطف الأغاني من أوتار الحياة
العشق هو بريق الحياة، العشق هو نار الحياة.

وأنت يا محراب قرطبة تدين بوجودك للعشق
العشق الذي لا يموت، العشق الغريب عن الزمن
عن الأمس والغد،
فالألوان والآجر والحجر والكلمات والموسيقى والغناء
لا يغذيها سوى دم القلب الفائر
نقطة واحدة من دم القلب ويولد للرخام قلب ينبض
ومن دم القلب يتدفق الدفء والموسيقى والحبور.

ان لك يا جامع قرطبة البناء الذي يخلب الروح،
ولي الشعر الذي يلهب القلب
أنت تنادي قلوب الرجال ليجتمعوا أمام الله، وأنا أفتح قلوبهم
إن صدر الانسان قوي وكبير كقبة السموات
ولو كان قبضة من غبار محجوزة في ذيل السماء الزرقاء
كيف ترى يرقب الله الذي هو النور تعبدنا؟
لعله يشعر باللذة والحرارة التي تبرق في أعطافنا الخاشعة.
انظرني أنا، الفقير الهندي، أنظر حماستي وحرارتي
وقد ملأ التسبيح لله ولرسول الله روحي وفمي.
ان صوتي ينطلق بحماسة وإخلاص
وقيثارتي تعزف بشوق وحرارة
الله عظيم – وعظمة الله تنبض في كل عرق من عروقي الفانية

أيها الجميل في ظاهرك وباطنك إنك الشاهد بأن بانيك
رجل مثلك جليل، وجميل الشكل والروح
أن أسسك متينة وأعمدتك التي لا مثيل لها
تشمخ الى السماء كما تشمخ صفوف النخيل فوق رمال الشام
والنور، النور الذي رآه يوما موسى، يلتمع على هذه الجدران وعلى هذه القباب،
وفوق هذه المنارة تجلى جبريل بعزة وكبرياء.

ان المسلم الحقيقي لا يمكن أن يعرف الانكسار
لأنه يسمع حل أحاجي موسى وابراهيم في كل دعوة للصلاة
إن عالمه لا نهاية له، وأفقه لا حد له
ودجلة والدانوب والنيل ليست إلا موجة في بحره
إنه رأى أياما عجيبة وعرف أغرب الأقاصيص
إنه ساق في مملكة الفن، وفارس في ميدان الشوق
خمرة صافية لا تشوبها شائبة، وسيفه مجرب أصيل
إنه محارب وسلاحه لا إله إلا الله في درعه
وسلاحه لا إله إلا الله تحت ظلال سيفه

إننا نرى في أحجارك كل أسرار المؤمن الحقيقي
نار أيامه الفائرة، نشوة لياليه الذائبة
رفعته وكرامته، أفكاره وخياله العظيم
حماسته، شوقه المحرق، إذلاله لنفسه واعتزازه
وكما هي يد الله فان يد المؤمن أيضا قديرة فنانة، قوية الخلق والحكم
لقد جبل المؤمن من التراب والنور، عاشقا لروح الله وصفاته
قلبه الكبير ينبض في غنى عن أهل الأرض
إن هدفه لرفيع - فهو لا يعبأ بأحلام الأرض
رجل على خلق عظيم يكسب القلوب بنظرة من عينيه
هادىء عند الحديث، عنيف في ملاحقة الهدف
نقي الفعل والعقل، نقي في المعارك والأعياد.

ان محور الله يدور حول ايمان عبده الصميم
وكل ما عداه خيال وسراب وأوهام
المؤمن هدف الحكمة وثمرة الحب
يلهب الأرواح في ساحة هذا العالم ويشعل القلوب
يا محراب أرباب الفن، يا جوهرة الدين المبين*
لقد جعلت تراب الأندلس مقدسا كتراب مكة
آه هؤلاء العرب الأشاوس، ذوو الأخلاق العظيمة والحكمة الساطعة
لقد مدنت نظراتهم الشرق والغرب
وفي ظلام أوروبا كانت حكمتهم هي نور الطريق
وحتى اليوم نرى الأندلس غنية بدمائهم
عطوف القلب مرحة، بسيطة الوجه مشرقة
وحتى اليوم نرى في هذه الأرض عيونا كعيون المها ناعمة الجفون
ترمي لحاظها نحونا فتقع سهامها في قلوبنا راسخة لا تريم
وحتى اليوم يعلق بنسيمها بقية من عطر اليمن
وحتى اليوم يعيش في أغانيها صدى من أنغام الحجاز.

كالسماء الجديدة تمتد أرضك تحت النجوم
آه، لقد مرت أجيال، واحسرتاه، منذ سمعت ساحاتك الأذان لآخر مرة
أي واد بل آي مرتع جديد وصلت إليه
قافلة العشق الباسلة في طريقها العاصف
لقد رأت ألمانيا منذ زمن بعيد عاصفة الاصلاح
تمحو الطرق القديمة أثرا بعد عين
وراقبت فرنسا بعيون جاحظة نار الثورة تشتعل
وتقلب عالما بأكمله هو كل ما عرفه الغرب
وها هم أبناء روما التي شاخت وهي تعبد القديم
انساقوا مع جاذبية التجديد فوجدوا شبابهم مرة أخرى
والآن، وقد حرك الانتعاش حتى روح الاسلام
بلمسة إلهية غريبة لا يمكن أن يصفها لسان
ارقبوا أية مياه جديدة تتفجر من أرض المحيط
وأية ألوان جديدة ستغير سماء الاسلام الزرقاء

هامش

* أعادت صياغتها سلمى الخضراء الجيوسي عن ترجمة المرحوم أسلم مالك الشفوية لها عن الأردية. وقد كتبها إقبال قبل منتصف القرن.

* * *

جيل دولوز

قطب الفلسفة الفرنسية الجديدة

وداعا دولوز

ترجمة وتقديم: كاظم جهاد *

مُني العالم قبل فترة برحيل الفيلسوف الفرنسيّ جيل دولوز Gilles Deleuze عن سبعين سنة، وكان قد شكّل، الى جانب ميشيل فوكو وجاك دريدا وآخرين قلائل، أحد أهمّ أقطاب الفلسفة الفرنسيّة مابعد-السارتريّة. رحلَ دولوز مختاراً، مانحاً لموته صيغة قرار ولاأفطع، بعدَ ما أثقلت عليه صحبة المرض وتعطل جهازه التنفسيّ الذي أجبره في الأعوام الأخيرة على التزوّد بالأوكسجين اصطناعياً. قذف بنفسه الى الأرض من نافذة شقّته الباريسيّة الكائنة في الطابق السادس من البناية، مكرّراً بذلك حركة الفيلسوف اليونانيّ أمبدوقليس، التي طالما امتدحها دولوز نفسه. فمثلما قذف الفيلسوف اليونانيّ بنفسه في قلب بركان «إتنا»، مختلطاً بأحشاء الأرض الملتهبة، رمى دولوز بنفسه الى رصيف الشارع، ممتزجاً بتراب الأحياء.

بدأ دولوز بتاريخ الفلسفة، فوضع دراسات معتبرة في فكر نيتشه وسبينوزا وهيوم وبرغسون، وآخرين. مقاربة «خدّاعة» لم يغيّر بها أسلوب العرض الفلسفيّ فحسب، بل جعل تناوله لفكر الآخرين يشفّ عن فكره الشخصيّ الذي سيفرض بعد ذلك أسلوبه الفريد في «منطق المعنى» و«الاختلاف والتكرار» و«بروست والعلامات»، إلخ. فكر أدخل على الفلسفة وتاريخها تعديلات أساسيّة، رابطاً حركاتها بحركات المجال والأرض والشعوب، حيثما كان سواه يربطها بتحقيبات زمنيّة. أسّس لعلم بداوة أو «نومادولوجيا» مقابل «المونادولوجيا» أو فلسفة «الأحادة» اللايبنتسية، ولجيولوجيا للأخلاق بدل «الجينيالوجيا» أو علم أنساب الأخلاق النيتشويّ، علماً بأنّ دولوز يظلّ، شأن جميع كبار التيّار الفلسفيّ التالي لسارتر، متأثراً بصاحب «زرادشت»، مواصلاً الحفر في الأخدود الواسع والعميق الذي فرضه هذا السلف الألمانيّ الكبير على أديم الفلسفة وأرضيّة المعرفة. كما خاض دولوز حرباً لاهوادة فيها ضدّ «البسيكياتري» أو الطبّ النفسيّ الذي يحوّل في نظره الأفراد الى رمَم، وأدان ارتباط التحليل النفسيّ بالرأسمالية، يعمل مثلها على تقنين الرغبة، وتنبّأ بمقدم فاشيّة غربيّة معمّمة. وهناك بالطبع كتابة دولوز، جملته الأصيلة التي يصفها هو نفسه بأنّها سائحة في جميع الاتجاهات وملمومة مع ذلك على نفسها من الخارج بقوّة، كالبيضة...

هنا نصّان لدولوز، مستلّان من منتخبات فلسفية له اختارها بنفسه قبل سنوات، وترجمتُها الى العربيّة، في كتاب من المؤمل أن يرى النور عمّا قريب.

النصّ الأوّل، «مسار فكريّ» (وعنوانه من وضع المترجم، فهو بالأصل بلا عنوان)، هو الفصل الأوّل من كتاب "محاورات" Dialogues، الذي وضعه جيل دولوز بالاشتراك مع كليربارنيه Claire Parnet التي اضطلعت فيه بدور المُحاور. صدر الكتاب في ١٩٧٧ في منشورات "فلاماريون" Flammarion، ضمن سلسلة مكرّسة لمحاورة كبار المفكّرين والكتّاب. ولقد صيغ الكتاب لا على هيئة أسئلة وأجوبة، وإنّما في شكل فصول يطرق دولوز في كلّ واحد منها عدداً من الجوانب الأساسيّة لتفكيره وفلسفته ومايعتقد هو أنّه يدين به لتجارب الآخرين الفكريّة والفنيّة.

أمّا النص الثاني، «الجذمور» Rhizome، فقد وضعه دولوز بالتعاون مع المفكّر والمحلّل النفسي الراحل فيليكس غواتاري Félix Guattari، الذي ألّف دولوز بالاشتراك معه مؤلفات عديدة ضمن أسلوب في الكتابة الفلسفية المشتركة أصيل و«استفزازيّ». وقد أصدر دولوز وغواتاري هذا النصّ في كتيّب مستقلّ في البدء، في منشورات "مينوي" Minuit، ثم جَعلا منه بعد ذلك، ومع بعض التعديلات، فاتحة كتابهما «ألف هضبة» Mille plateaux (الدار نفسها).

عبرَ صورة «الجذمور» الذي ينمو في جميع الاتجاهات، بلا جذر ولاساق، يتصدّى المؤلّفان لصورة الكتاب-الشجرة، الكتاب المكتمل المنغلق على ذاته، رمز المعرفة الهيغليّة المطلقة. ثمّ يستطرد الفيلسوفان لمهاجمة الواحديّة والمثنويّة في مجالات عديدة تذهب من تشريح الدماغ وعمل الذاكرة إلى الرياضيّات واللسانيّات فالأدب. وهذا كلّه، إن كان يمنح في الوهلة الأولى للنصّ بعض صعوبة ظاهريّة، فهو إنّما ينتهي إلى تثوير صورة الكتاب وممارسته عبر ارتباطه بكلّ من الرغبة والتاريخ. وتجدر أخيراً الاشارة إلى أنّ المؤلّفين قد مهّدا لهذا النصّ بنوتة موسيقيّة لقطعة على البيانو.

***

★ مترجم وشاعر عراقي مقيم في باريس

مسار فكريّ

إنه لبالغ الصعوبة أن " يفصح " المرء عن نفسه في محُادثة أو مقابلة أو حوار. وفي أغلب الأحايين، فأنا عندما يطرح عليّ سؤال، حتّى إذا كان يمسّني شخصياً، أجد أنْ ليس لديّ ما أقول. تُصنع الأسئلة ككلّ شيء سواها. وإذا لم يَدعْكَ الآخرون تصنع أسئلتك، من عناصر آتية من كل مكان، ومن أيّما شيء، وإذا ما " ألقوها " عليك ، فإنّكَ لنْ تكون لديك أشْياء ذاتُ بال لتقولها. إن فنّ إنشاء مسألة لهو بالغ الأهمية : تخْترَع المسألة، وُموضعةٌ ما للمسألة ، قبلَ أن يوجدَ الحلّ. ولا شيء من هذا يمكن القيام به في محاورة، أو محادثة، أو نقاش. حتى التفكير انفراداً، أو مثنىً، أو جماعةً، ليسَ ليكفيَ. التفكير خصوصاً. أمّا الاعتراضات، فأسوأ. في كل مرة يُعترَض عليّ فيها، تنشأ لديّ الرغبة في أن أقولَ : " حسناً! حَسَناً! فلننتقلْ إلى شيء آخر ". إنّ الاعتراضات لم تأت بشيء أبداً. والشيء نفسه عندما يُطرح عليّ سؤالٌ عموميّ. لايتمثّلَ الهدف في الاجابة على أسئلة، بل في الخروج، الخروج منها. وكثيرونَ يعتقدونَ بأننا نخرج من الأسئلة بتكرارنا إياها. " ماذا عن الفلسفة ؟ أهي ميتة ؟ هل نحن سائرون الى تجاوزها ؟ ". إنّ هذا لَمُضن حقاً. لن يكفّوا عن الرجوع الى السؤال أملاً بالخروج منه. لكنّ الخروج لا يتحقق على هذه الشاكلة أبداً. تتحقّق الحركة " في ظهر " المفكّر دائماً، في اللحظة التي يحدّق فيها مُسهماً وتطرف أجفانه. الخروج، هذا حادثٌ من قبلُ، وإلاّ فأبداً لن نخرج. تنزع الأسئلة عموماً إلى مستقبل (أو إلى ماض). مستقبل المرأة، مستقبل الثورة، مستقبل الفلسفة، الخ... لكنْ في تلك الأثناء، وفيما ندور نحن في حلقة مفرغة، وسطَ هذه الأسئلة، فإنّ هناك صيرورات تعمل في صمت، خفْيّةً عن النظر تقريباً. إننا نفكّر أكثر ممّا ينبغي بمفردات التاريخ، الشخصيّ أو الشامل. أما الصيرورات، فهي [مسألةُ] جغرافية؛ إنها توجهّاتٌ، وجهاتٌ، مداخلُ ومخارج. ثمّة صيرورة -إمرأة لا تختلط بالنساء، بماضيهن أومستقبلهنّ، وينبغي تماماً أن تدخل النساء في هذه الصيرورة حتى يخرجن من ماضيهنّ ومن مستقبلهنّ، من تاريخهنّ. وثمّة صيرورة-ثوريّ (أ) لا تختلط بصيرورة الثورة، وربما لم تكن لتمرّ بالضرورة عبرَ المناضلين. وثمّة صيرورة -فيلسوف لا شيء يجمعها بتاريخ الفلسفة، وهيَ تمرّ بالأحرى بمَن يعجز تاريخ الفلسفة عن تصنيفهم.

ليست الصيرورة أبداً التقليدَ، ولا التصرّفَ على شاكلة [هذا أوذاكَ]، ولا الامتثال لأنموذج، وإن يكن أنموذجَ عدالة أو حقيقة. لا طرفَ منه ننطلق، ولا طرَف نبلغه أو ينبغي أن نبلغه. ليس كذلك من طرفين يمكن استبدالهما أحدهما بالآخر. إنّ السؤال : "ما أصبحَ عليه [هذا الشيء أو ذاك]؟ "، لهو غبيٌّ تماماً. إذ بقدر ما يصيرُ أحدٌ، فإنّ ما يصيرُ إليه يتغيرُ قدرَ تغيرّه هو نفسه. ليست الصيرورات ظواهرَ محاكاة، ولا هضم، بل هيَ [ظواهر] قنص مزدوج، ونموّ غير متوان، وأعراس بيْنَ عالَمين مختلفين. الأعراس مجافيةٌ للطبيعة أبداً. الأعراس نقيضُ الزيجة. ليس من آلات ثنائية: سؤال/ جواب، مذكر/مؤنث، إنسان / حيوان، الخ... يمكن لمحاورة أن تكون هذا: رسم صيرورة ببساطة. إن الزنبور والسحلبيّة ليمدّاننا بمثال. تبدو السحلبيّة في صدد تشكيل صورة زنبور، لكن ثمّةَ في الواقع لدى السحلبيّة صيرورة - زنبور، ولدى الزنبور، صيرورة - سحلبيّة، قنْص مزدوج، مادامَ " ما " يصيرُه كل منهما يتغيرُ بقدر ما يتغيرّ "مَن" يصير. يصبح الزنبور جزءاً من جهاز إنتاج السحلبيّة، في الوقت نفسه الذي تصبح فيه السحلبيّة عضواً جنسيّاً للزنبور. صيرورة واحدة، وكتلة واحدة للصيرورة، أو، كما يعبرُ ريمي شوفان، " نموٌّ غير متواز لكائنين لا يمت أحدهما للآخر بصلة ". ثمّة صيرورات حيوانات للإنسان لا تتمثل في محاكاة الكَلبَ أو الهر، ما دام الحيوان أو الأنسان لا يتلاقيان إلا في مسافة ترحّل (ب) مشترك لكنه غير متناظر. إن الشيء لشبيهٌ بطيور موتسارت : ثمة في هذه الموسيقى صيرورة - طائر. على أنها مأخوذة في صيرورة - موسيقى للطائر، فالاثنتان تشكلان صيرورةً واحدةً، كتلةً واحدةً، نمواً غير متواز؛ لا تبادلَ، قطّ، بل " مسارّة بلا محاور ممكن " ،كما يقول أحدُ شارحي موتسارت -، أي، وبإيجاز، محُاورَة.

الصيروراتُ هي ما يكون أكثر خفاءً، إنها الأفعالُ التي لا يمكن أن تكون محتواةً إلاّ في حياة، ولا معبرّاً عنها إلاّ في أسلوب. شأنها شأن أنماط الحياة ، ليست الأساليب بناءات. في الأسلوب، أيّ أسلوب، ليست الكلمات هيَ ما يهُمّ، ولا الجمل، ولا الصوّر ولا الايقاعات. وفي الحياة ليست الحكايات [هي ما يهمّ] ولا البدايات ولا النتائج. إن كلمةً ليظلّ ممكناً دائماً استبدالهُا بأخرى. إن كانت هذه [الكلمة] لا تروق لكم أو لاتناسبكم، فهاكم سواها، ضعوا محلّ الكلمة السابقة كلمةً أخرى. لو بذلَ كلُّ واحد هذا المجهودَ، لاستطاعَ الجميع أن يتفاهموا، ولما عادَ من مبرّرٍ لطرح أسئلة ،أو التقدمَ باعتراضات.ليس ثمّة كلماتٌ نظيفةٌ، ولا مجازات (جميع المجازات كلمات وسخة)، أو تشكّل كلمات وسخة). ليس ثمة سوى كلمات غير دقيقة لتسمية شيء ما بدقّةً. فلنجترحْ كلمات خارقةً، شريطةَ أن نستخدمها الاستخدامَ الأكثر عادية، حتى نجْعل النوعية التي تسمّيها هي موجودة على قدم المساواة والشيء الأكثر شيوعاً. لدينا اليوم طرائق جديدة للقراءة، وربما للكتابة أيضاً. منها ما هو رديءٌ وقذر. يتوفّر، مثلاً ،الانطباع بأنّ بعض الكتب مؤلفّة من أجل القراءة التي يفترض أن يحقّقها عنها صحفيٌّ ما، هكذا بحيث لن تعودَ من حاجة للقراءة، بل، فحَسبُ، لكلمات جوفاء (ينبغي قراءة هذا! إنه لمدهش! هيّا! سترَون!)، وذلك من أجل تفادي قراءة الكتاب وتهيئة المقالة. أما القراءات الجيّدة اليومَ، فتتمثل في التوجّه إلى معالجة كتاب مثلما نستمع إلى أسطوانة، أو كما نشاهد فيلماً أو برنامجاً تلفزيونياً، وكما نتلقّى أغنية: كلّ معالجة للكتاب تطالبُ باحترام خاصّ له، وبانتباه من ضرب آخر، إنما هيَ آتية من عصر آخر وإنها لَتُدين الكتاب نهّائياً.ليس هُناكَ مسألة صعوبة أو فهم قطّ: إنّ المفهومات هي بالضبط كمثْل أصوات، ألوان أو صوَر، إنها توهّجاتٌ تناسبكم أو لا، وتفلح في المرور أوْ لا تفلح. فلسفة -

لاولا(ت). ليس هنـاك مــا يُفهَم، ولا مـا يُـؤوَّل. أودّ أن أقـولَ مـاالأسلـوب. إنّـه محاورة مَن يقـال عنهم عــادةً " إنهم بـلا أسلوب... " ليس الأسلوبُ بنيةً دالـةً، ولا منظومـةً مفكّراً بها، ولا إلهاماً عفـوياً، ولا تجْويقاً، ولا جملـةً موسيقيةً تتكـرّر... إنه ترتيبٌ؛ ترتيبُ قـول. يتمثل الأسلوب في أن نتوصلَ إلى التأتأة في لساننـا نفسه. هذا صعبٌ، لأنه ينبغي أن تكـون ثمّة ضرورة لمثل هـذه التأتأة. لا أنْ يكون المرء تمتـاماً في كـلامه، وإنما أن يكـون تمتامَ اللغة نفسها بالذات. أن يكـون كمثْل غريب في لسانه نفسه. أن يجترح مُنْسَرَبـاً أو خطّ هروب(ث). الأمثلـة الأكثـرُ سطوعـاً عنديَ هي: كـافكا، بيكيت، غيراسّيم لوكـا، وغودار. إن غيراسيم لوكـا لشاعرٌ كبيرٌ بين أكبر الشعـراء. لقد ابتكـرَ تأتأةً رائعةً، هي تأتأتُه. حدثَ لـه أن قدّم قراءات لقصائده أمـام الجمهور، مائتي شخص، ومع ذلك فقد كـانَ هذا حدَثـاً؛ إنه حدثٌ يمـرّ عبر مائتَي مستمع. من دون أن يعـودَ إلى مـدرسـة أو حـركـة. أبـداً لا تمرّ الأشياء حيثما نَحسبُ، ولابالطرق التي نَحسب.

يمكن الاعتراض بأننا إنّما نطرح أمثلة ملائمة، فكافكا يهوديّ تشيكوسلـوفاكيّ، كان يكتب بـالألمانية، وبيكيت إيـرلنديّ يكتب بالانكليزية والفرنسية، وغيراسيم لوكا رومانيّ الأصل، وغودار سـويسريّ. ثمّ مـاذا؟ ليست هذه مشكلـة أيّ منهم. إنّ علينـا أن نكون مزدوجـي اللغة حتى داخل لغة بذاتها؛ علينـا أن نحوز لغة أقليّة (ج) داخـل لغتنا نفسهـا بـالـذات، علينا أن نستخـدم لغتنا نفسها استخدامـاً أقلياً. ليست التعددية اللغـوية هي حيازة نظم عديـدة يكون كلّ واحد منهـا متجانســاً في ذاته، فحسب، بل هيَ، أولاً، خطُّ الهروب أو التنويع الـذي يمسّ كل نظام مانعـاً إياه من التجانس. لا أن نتكلم كإيـرلنديّ أو رومانيّ في لغة أخـرى سوى لغتنـا، بل بـالعكس، أن نتكلـم في لغتنـا نفسهـا كأجنبي. يقـول بروسـت : «إن الكتب الجميلة مكتـوبة في ضرب من لغـة أجنبية. تحت كل كلمة، يضع كلٌ منّا معناه أو على الأقلّ صورته التي هي في الغـالب معْنى خــاطيء. لكن في الكتب الجميلـة، تظلّ جميع الأخطاء التي نرتكب جميلة » (١) (ح) . هـذه هي الطريقة الجيّدة في القراءة. جميع الأخطـاء أو المعانى المضادة جميلـة، شريطة ألاّ تشكل تـأويل، وإنما أن تهمّ استخــدام الكتــاب، أن تُعــدّد استخداماته، أن تجترحَ داخل لغتها لغـةً. «الكتب الجميلة مكتوبة في ضرب من لغـة أجنبية ...» هـذا هو تعـريف الأسلوب. وهـذه أيضـاً مُسألـة صَيرورة. دائماً يُفكّـر بمستقبل أغلبيّ (عنـدمـا ستكون كبيراً، عنـدما سأتسلّم الحُكم...) على حَين يتمثّل المشكل في الصيرورة – أقلّياً: لا أن نتصنّع، ولا أن نقلّد أو نحاكي الطفل، أو المجنون، أو المرأة، أو الحيوان، أو التمتـام أو الغريب، وإنما أن نصير هذا كلّه، حتى نبتكر قوى جديدة أو أسلحة جديدة.

الأمـر نفسه بـالنسبـة إلى الحيـاة. ثمة في الحيـاة ضربٌ من الخَرَف، من هشـاشـة الصحـة، من البنـاء المعتلّ، ومن التأتأة الحيوية التـي هي سحر أحد ما. السّحرُ منبـع الحياة، كما يكون الأسلـوب منبعَ الكتـابة. ليسّت الحيَـاة هي تـاريخك [حكـايتك الشخصيّة]؛ إنّ من لا يتمتعون بسحر ليفتقرون إلى الحياة، إنهم لَكمثْلِ الموتى. سـوى أنّ السّحر ليس هُـوَ الشخص كلّـه. إنه مـا يمكّن من القبض على الأشخـاص كتركّبـات، وفُـرص فـريـدة تمخّضت عن هذه التركيبـة. رمية نـرد ظافـرة بالضروّرة، لأنها تـؤكـد الصدفـة بما فيـه الكفـايـة بدلً أن تقطعهـا، أو تطبعهـا بالاحتمال، أو تبترهـا. من هنا، فعبر كلّ تركيبة هشـة إنما تتأكد ثورة على الحيـاة، بقوّة، بعنـاد، ومواظبـة في الوجـوُد مالها من مثيل. إنه لغـريبٌ أن ترَى إلى كبّار المفكرين وهم يتمتعـون بحياة شخصيـة هشّـة، وصحـة غير متيقّنـة، في الـوقت نفسـه الـذي يرفعون فيه الحياة إلى مصاف قدرة مطلقة أو " عافية موفورة ". ليسـوا أشخـاصـاً، وإنما هم تـركّبـاتهم الخاصـة. إن السّحـر والأسلوب لَكلمتان رديئتان، وينبغـي العثور على مفردات أخَرى سـواهما، واستبـدالهما. ثمّ إنّه في الأوان ذاتـه الـذي يمنح فيـه السحر الحياةَ قوةً غير شخصيّـة تتجاوز الأفراد، يهب الأسلوبُ الكتابـةَ غايـةً برّانيـةً تفيض عن المكتوب. وهما الشيء ذاتـه: فلا تتمتع الكتـابـة بغـايتهـا في ذاتها، مثلما لا تمثّل الحيـاة شيئـاً شخصياً. تجد الكتابة غايتها الوحيد في الحياة، عبر التركّبات التي تسحبهـا منها، بعكس " العصــاب " (Nervose)(خ) الــذي لا تكفّ الحياة فيـه، بالضبط، عن أن تجد نفسها مشوّهـة، محقّرة، مشخْصَنة، ومماّتة، والكتابة عن أن تتخذ نفسها غاية. إن نيتشه، الذي كان، بعكـس العصابيّ، هائل الحيوية، ومعتـلّ الصحة، قد كتب : «يبـدو أحيانـاً أنّ الفنـان، وخصـوصـاً الفيلسـوف، ليس سوى مصــادفة في حقبتـه... إن الطبيعة التي لاتثبُ أبـداً ، تقوم لدى ظهوره بوثبتها الوحْيـدة، وإنهّا لَوثبة فرح، ذلك أنها تشعر أنها بلغت [هنا] مرامَها لأوّل مرة ، هناك حيث تُدرك أنهّا، باللعب مع الحيـاة والصيرورة، كانت مدفـوعـةً إلى رهان كبير. وهـذا الاكتشـاف يجعلها تنتشـي، وينطـرح على محيّـاهـا تعَبُ المسـاء العذب، هذا الشيء الذي يدعوه البشر بالسّحْر»(٢).

عندمـا نعمل، نكون بـالضرورة في عزلـة مطلقة. لا يمكن أن نشكل مدرسـة، ولا طرفاً في مـدرسـة. ليس ثمّة من عمل إلاّ أسودَ وسريّـاً. سـوى أنهّا عـزلـة مأهـولـة بشـدّة. لا بـالأحـلام، أو الاستيهـامـات، أو المشاريـع، وإنما بلقاءات. إن لقـاءً ربّما كـان يشكل والأعراسَ أوالصيرورةَ الشيء نفسه. من غـور هذه العزلة نقدر أن نحقّق جميع ضروب اللقاءات. نلاقي أناسـاً (وأحياناً من دون أن نعـرفهم ومن دون أن نكـون رأيناهم أبـداً)، لكن كـذلك حركـات، أفكاراً، تناهيـات، نوعيّات. لجميع هـذه الأشياء أسماء شهرة، لكنّ إسم الشهرة لاّ يحدّد قط شخصـاً أو فاعلاً. يحدّد في الـواقع تعرّجـاً، شيئاًمـا يمرّ أو يحدث بين اثنين، كما لـو تحت [تأثير] اختـلاف في الاحتيـاطيّ : "أثـر كـومبتـون "، أو " أثـر كللإان " (١٠). نقّـول الشيء نفسه في مـا يتعلّق بالصيرورات: لا يصبح طـرفُ الطـرفَ الآخـر، وإنما يـلاقي كلّ منهُما الآخـرَ، صيرورة واحدة لاتكون مشتركة للاثنين، ما دام الواحد منهما لا يمتّ بصلـة للآخـر، وإنما هي بين الاثنين، وتتمتع بـاتجاههـا الخاص، كتلـة صيرورة، نمـوّ غير متـواز. وهـذا هــو القنْص المزدوج، الزنبور والسحلبيّة: حتى ولا شيءً يكون في طرف، أو في الآخر، وإن يكـونا موعـودَين بتبادل، وامتـزاج، بل هو شيء بين الاثنين، خارج الاثنين، وإنّه ليجري في اتجاه آخر. أن نلاقي هو أن

نعثر على...، أن نقتنص، أن نسرق؛ لكنهّ شيءٌ بين الاثنين، كلّ شيء هـو ثمرةُ تهيئـةٍ طـويلـة. إنّ السرقـة لهي مضـادّ الانتحـال، الاستنسـاخ، التقليـد، أو المحـاكـاة. والقنـص هـو دائماً قنصٌ مزدوج، والسرقة سرقـة مزدوجة، وهذا لا يصنـع شيئاً متبادلاً، وإنما كتلـةً غير تناظـرية، نمـواً غير متـوازٍ، أعراسـاً، دائماً "في الخارج" ودائماً "بين". آنذاك يكون حوار.

«نَعَمْ أنا سارقُ أفكار
لستُ -أرجوكم- خاطفَ أرواح
لقد بنيتُ وبنيتُ ثانيةً
على ما هوَ في انتظار
لأنّ رملَ الشواطىء
يرسم قصوراً كثيراً
في ما فُتح
قبلَ زمَاني
كلمةً، لحناً، خطّاً، حكاية
مفاتيحَ في الريح لأهربَ من الفكر
ولأهَبَ أفكاريَ المُغلقةَ نفحةَ فناء خلفيَّ
ليسَ مشغلتي أن أجلسَ وأتأمّلَ
مُزْجياً الوقتَ في التخمينات
مفكّراً بأفكار ماهيَ مِنْ الفكر
وبأحلام لم يُحلَم بها
أو بأفكار جديدة لم تُكتَب بَعد
أو بكلماتٍ جديدةٍ تلائم القافية...
إنيّ لا أعبأ بالسننِ الجديدة
طالما لم تُجترَحْ
وأنا أصرخُ بما يُغنّي في رأسي
عارفاً أنّنا، أنا وجميع مَنْ هُم مثلي،
مَن سوف نسنّها، هذه السنن،
وإذا كان أبناءُ الغد
بحاجة لسنن اليوم،
فلتحتشّدوا جَميعاً أيهّا القضاة
ما دام العالم ليس سوى محكمة
نَعمْ
لكنّي أعرف المتّهمين أفضل منكم
وفيما تنهمكون في الملاحقات
ننهمك نحنُ في الصفير
ننظف قاعةَ المحاكمة
نكنس ونكنس
نصغي ونصغي
غامزينَ بعضنا لبَعضٍ
انتبهوا
ألا انتبهوا
لن يتأخّر دوركم قطّ» (٣).

كبرياء قصيـدة بوب ديـلان هذه روعتهـا، وتواضعهـا. إنهّا لتقول كلّ شيء. أطمح، كأستاذ جـامعيّ، أن أقدّم درساً كما يُنْظم ديلان أغنيـةً، كمنتج مدهش أكثـر منه مؤلفـاً. وليبدأ الشيء مثلي عنـده، فجأة، مع قنـاعـه قنـاع المهـرّج، ومـع فنّ لكل تفصيل مدروس، مع أنه مرتجل. إنّه ضدُ المنتحل، لكن في الأوان ذاته ضدّ المعلّم أو الأنموذج. تهيئة طويلة جداً، لكن بلا منهج ولا قواعد أو وصفات. أعراس، لكن بـلا زوج ولا زيجة. أن أمتلك كيساً لأضع فيه كل ما ألاقي، لكن شريطة أن أوضع في كيس أنا أيضاً. العثور، الملاقاة، السرقة. بدلَ التنظيم، أو الاقرار أو الحكم. ذلك إنّ الاقرار هو نقيض اللقـاء. يظلّ الحكم مهنة الكثير من النـاس، وهو ليس بـالمهنة الجيّـدة، لكن هـذا هـو أيضاً الاستخـدام الـذي يخُضـع كثيرون لـه الكتابـة. إنّ لأفضلُ أن نكـون كنّاسين من أن نكـون قضاة. بقدر ما نخطيء في حياتنـا، نمنح دروساً. لا أحد يضاهي الستالينيينَ في إعطـاء دروس في اللاّ-سـتـالينية والاعـلان عن "سنن جديـدة". إنّ هناك سـلالة كـاملة من القضـاة، وإنّ تاريخ الفكر ليخلط بتاريخ محكمة، إنه ينادي بانتمائه إلى محكمة العقل المحض أو الايمان المحض... لذا يتكلم الناس بمثل هـذه السهولة بـاسم الآخـرين وبـدلاً عنهم، ويحبّـون الأسئلـة إلى هـذا الحدّ ويعرفون بهذه الدرجة من الجودة طرحها والاجابة عليها. هناك أيضاً من يطالبون بأن يحُكم عليهم، لا لشيء إلاّ ليُقرَّ بهم مذنبين. ينادى في القضاء بالامتثـال، حتى إذا كان ذلك لقواعد تخُترَع، أو لمُتعال نزعـم إماطة اللثام عنـه، أو لمشاعر نرفضهـا. إنّ العدالة، وَقوّةَ الاصابة [في الحُكم أو التشخيـص]، لهما فكرتان رديئتان. ضـدّهما ينبغي أن ندفع بصيغـة غودار: لاصـورة صائبـة، بل مجرّد صورة. الشيء نفسه في الفلسفـة، مثلما في فيلم أو أغنية: لا أفكار صـائبة، وإنما أفكار وليس أكثر، ذلكم هـو اللقاء، تلكم هي الصيرورة، السرقـة، الأعراس، "مـا بين" العزلات هـذا. عندمـا يقول غـودار: أريد أن أكون مكتب إنتـاج، فهو لا يقصـد بالطبع: أريد إنتاج أفلامي، أو أريـد نشر كتبي بنفسي. بل يقصد [إنتاج] أفكار فحسب، لأننا، عند هذا المصـاف، نكون وحيدين تماماً، إنّما كمثل جماعـة أشرار أيضاً. لم يعـد الـواحـد مؤلّفـاً، وإنما مكتب إنتاج، وهو أبداً لم يكن مأهولاً أكثر منه الآن. أن يكون "عصبة": تعيش العُصَب أشـدّ المخـاطـر. يمكن أن نعيـد تـرميم قضـاة، ومحاكم ومـدارس، وأُسرَ وزيجات، لكنّ ما هـو جيّد في عصبـة، مبدئياً، هو أن كلاً يتابع فيّها قضيته الخاصة في الأوان ذاته الذي يلاقي فيه الآخرين، كلٌّ يـذهب بأسلابه، وإنّ صيرورة لترتسم، وكتلـة تشرع بالحركـة، وهي لا تعود إلى أحد، وإنما هي "بين" النـاس جميعاً، كمثل قـارب يُطلقـه صغارٌ ويفقـدونه، ويسرقـه آخرون. ما فعلَ ياترى غـودار وميلفيل في المحاورات التلفزيونية "ستّ مرّات اثنين"، إن لم يكن الاستخدام الأكثر ثراءً لعزلتهما، واستعمالهاً كوسيلة تلاق، وجعل خطّ أوكتلة تمرّ بين شخصين، وإنتـاج جميع ظـواهر القّنص المزدوج، والابـانـة عن أنّ "واو" العطف لاتشكّل اجتماعاً ولا تجاوراً، وإنما نشأة تأتأة، وأثر خطّ متكسرٍ ينطلق على الدوام في حَيـدانٍ، ضرب من خط هروبٍ فـاعل وخلاق؟ و...و...و...

ليس ينبغي البحث عما إذا كانت فكرة صائبة أم مخطئة. ينبغي البحث عن فكرة أخرى مختلفة، في محلّ آخر. في ميدان آخر، بحيث يمرّ بين الاثنتين شيء ما، لا يكون في إحداهما ولا في الثانية. الحال، إننا لا نعثر على هذه الفكرة وحدنا عموماً، بل تلزم صدفة، أو أحدٌ يهبنا إياها. ليس ينبغي أن يكون المرء عارفاً، أن يعرف هذا الميدان أو ذاك، وإنما أن يتعلم هذا أو ذاك في ميادين جدّ مختلفة. وإن هذا لأفضل من القطْع "cut - up" (ذ). هو بالأحرى إجراء "pick - me - up"(إنعاش)، إجراء "pick - up"، وهو -في المَعاجم: الاقتناص، انتهاز الفرصة، استئناف عمل محرّك، التقاط الموجات؛ ثم إنّ هناك المعنى الجنسيّ للمفردة. مايزال " قطع " بورو Burroughs يشكل منهج احتمالات، لغوية على الأقل، ولا يشكل، بعد، إجراء اقتراع أو فرصة فريدة في كل مرة، تقوم بتركيب المتنافرات. فمثلاً، أنا أحاول أن أوضّح أنّ الأشياء، والناس، مؤلّفون من خطوط بالغة التنوّع، وأنهم لا يعرفون بالضرورة في أيّ خطّ من أنفسهم هم كائنون، ولا أين يحرّرون الخطّ الذي هم بصدد رسمه. بإيجاز، إن هناك في الناس جغرافية كاملة، مع خطوط صلبة، وأخرى مَرنة، وخطوط هروب، الخ...ألتقي صديقي جان -لايير الذي يفسّرّ لي، بصدد شيء آخر، أن ميزان النقد يتضمن خطاً بين نمطين من العمليات، بسيطين في الظاهر، لكن هذا الخط بالتحديد يقدر الاقتصاديون تمريره في أيّما محلّ، وعلى هذه الشاكلة بحيث لا يعرفون قطّ أين يمرّرونه. إنه تلاق، لكن معَ مَن؟ مع جان-لايير، مع ميدان، مع فكرة، مع كلمة، أو إيماءة؟ مع فاني (ر)، لم أتوقف عن العمل على هذه الشاكلة. هذه الأفكار دائماً أمسكتْ بي " بالمقلوب "، آتيةً من محلّ آخر بعيد تماماً، وبحيث كنا نتلاقى كعلامات تصدر عن مصباحَين. تعثّر فاني في عملها على قصائد للورنس بخصوص السلاحف؛ ماكنتُ لأعرف شيئاً عن السلاحف، ومع ذلك فإن هذا يغيرّ كلّ شيء بصدد الصيرورات الحيوانية، إنه ليس من المؤكد أن في مقدورأيّ حيوان أن يجْتَذَب إلى هذه الصيرورات. ربما السلاحف؟ أو الزرافات؟ هوذا لورنس يقول: «إذا كنتُ زرافة، وكان الانجليز الذين يكتبون عنّي كلاباً حسنة التربيّة، فلا شيء على ما يرام، فالحيوانات مفرطة الاختلاف. تقولون أنكم تحبونّني؛ صدّقوني، إنكم لا تحبونّني، بل تكرهون بالغريزة الحيوان الذي أكون». إن أعداءنا لكلاب. لكن ما هو بالضبط لقاء مع كائن نحبّ؟ أهو لقاء مع أحد، أم مع حيوانات تأتي لتسكننا، أو مع أفكار تغزونا، حركات تدفّعنا، وأصوات تخترقنا؟ وكيف نميّز بين الأشياء؟ أقدر أن أتحدّث عن فوكو، أن أحكي أنه قال لي هذا الشيء أو ذاك، أن أروي بالتفصيل كيف أراه. لكن ليس هذا بشيء ذي بال، طالما لم أعرف كيف ألاقي حقاً هذا المجموع من الأصوات المتدافعة، والحركات الحاسمة، والأفكار التي هي جميعاً من خشب ناشف ونار، والانتباه المتطرف والانغلاق المفاجيء، والضحك والابتسام الذي تحسّ به " خطيراً " في اللحظة نفسها التي تحسّ فيها بحنانه - هذا المجموع بما هو تركيبة فريدة إسم شهرتها هو ميشيل فوكو. رجل بلا مراجع، كما يقول فرانسوا إيوالد: إنّه لأجمل إطراء ممكن... جان -لايير، الصديق الوحيد الذي لم أهجُرهُ أبداً، وأبداً لم يهجرني... وجيروم (ز)، هذا الخيال الماشي، الذي هو في حركة، المخترَق من كل جانب بالحياة، والذي يتغذّى سخاؤه وحبّه من بؤرة وحيدة، هي يونسّ... في كلّ واحد منا، ثمة ما يشبه الزُهد، الموجّه في جانب منه ضدّ أنفسنا. نحن صَحراوات، لكنها مأهولة بقبائل، بوحوش وممالك من الزهر. ونحن ننفق أوقاتنا في ترتيب هذه القبائل، في تنظيمها على نحو مختلف، في حذف بعضها، وجعل بعض آخر منها يزهر. وجميع هذه الشعوب، هذه الحشود، لا تعيق الصحراء، التي هي زُهدنا نفسه بالذات، بل بالعكس تأهلها، وتمرّ بها، فوقها. في غواتاري، كان ثمة دائماً شعاع وحشيّ، موجّه في جانب منه ضدّ نفسه. إن الصحراء، التجريب على الذات، هي هويتنا الوحيدة، حظّنا الوحيد لجميع التركبّات التي تسكننا. آنئذ يُقال: لستم معلّمين، لكنّكم في هذه الحالة خانقون أكثر. كم كنّا نودّ أن نكون شيئاً آخر.

تلقيت إعدادي على أيدي فيلسوفين كنت أمحضهما مودّة وإعجاباً كبيرين. آلكييه Alquie وهيبوليت Hyppolite. ثمّ فسد كل شيء. كان للأول يدان طويلتان بيضاوان وتأتأة لم نكن لنعرف إن كانت آتية من الطفولة أم أنها كانت هنا لتخفي، بالعكس، لهجة ولادية كانت تضع نفسها في خدمة الثنائيات الديكارتية. والآخر، كان له وجه قويّ، بملامح ناقصة، وكان يوقّع بقبضته الفقرات الهيغلية شابكاً الكلمات. مع تحرير باريس، وجدنا أنفسنا حائرين في تاريخ الفلسفة بغرابة. كنا ببساطة ندخل إلى [فلسفة] هيغل وهرسرل وهايدغر. نتدافع ككلابٍ ناشئة في تعليم كان أسوأ ممّا في العصر الوسيط. ومن حسن حظّنا أنه كان هناك سارتر. كان سارتر بالنسبة إلينا هو الخارج، كان حقاً نفحة من الفناء الخلفيّ (وما كان ليهمّ كثيراً أن نعرف ما كانت بالضبط علاقاته بهايدغر من وجهة نظر تاريخ قادم). بين جميع احتمالات السوربون، كان هو التوليفة الوحيدةَ التي تمدّنا بالقوة لنحتمل عودة الأشياء إلى نصابها من جديد. ولم يكفّ سارتر عن أن يكون هذا، لا أنموذجاً، ولا منهجاً أو مثالاً، وإنما شيئاً من الهواء النقيّ، تيار هواء حتى إذا كان آتياً من مقهى " فلور "، مثقفاً يغيرّ وضعية المثقف بفرادة. إنّ لمن الغباء التساؤل إن كان سارتر بداية شيء ما، أو نهايته. كجميع الأشياء والأفراد الخلاّقين، هو في الوسطْ ينمو من الوسط. يبقى أنني أبداً لم أشعر بالانجذاب إلى الوجودية يومذاك، ولا إلى الظاهراتيّة (الفينومينولوجيا)، لا أدري لمَ، حقاً، لكنّ هذا كلّه كان يبدو في ذمّة التاريخ عندما أتينا نحنَ، وفرة مفرطة من المنهج، ومن المحاكاة، والتفسير، والتأويل، إلاّ لدى سارتر. وإذن، فبعد التحرير، أطبق تاريخ الفلسفة علينا، حتى بدون أن نفطن إلى ذلك، بحجّة تفتيح أعيننا على مستقبل فكر هو في الأوان ذاته الفكر الأكثر عتقاً. لا يبدو لي أن " مسألة هايدغر " هي: هل كان نازياً نوعاً ما (هذا بديهيّ، هذا بديهيّ)، وإنما: ما كان دوره في هذه الحقبة الجديدة من تاريخ الفلسفة؟ إن الفكر لَشيء لا يحمله محمل الجدّ تماماً إلاّ من يزعمون كونهم مفكرين، وفلاسفة محترفين. لكن هذا لا يمنع أن يكون له - أي للفكر- أجهزته

السلطوية عندما يقـول للناس : لا تحملوني محمل الجدّ ما دمت أفكر من أجلكم، وما دمت أمنحكم امتثالاً، معايير وقواعد، صورةً يمكنكم الانصياع اليها سيّما وأنكم ستقولون :«ليس هذا شأني، ما لهذا من أهمية، إنها قضية الفلاسفة ونظرياتهم المحض».

دائماً، كان تـاريخ الفلسفة عامل السلطـة داخل الفلسفة، بل وحتى داخل الفكـر. لعبَ دورَ القامع: كيف تـريدون التفكير من دون قراءة افلاطـون، وديكارت، وكانت، وهايدغـر، وكتاب هذا عنهم، أو ذاك؟ مـدرسة رهيبة للتجفيـل " تُفبرك" اختصـاصيين للفكـر، لكنها تـدفع كـذلك من يبقون في الخارجَ إلى الامتثـال هم أيضاً، وبأكثر قوة، إلى هذا الاختصاص الذي يزدرونه.إن صورة للفكـر، إسمهـا الفلسفة، قـد تأسست تـاريخيـاً، وهي تمنع من التفكير حقّاً. إن علاقة الفلسفة بـالدولة لا تأتى فحسب من كون أغلب الفلاسفة كانوا، منذ ماض قريب، " أساتذة عموميينَ" (مع إن هذه الحقيقة كان لها معنى مُختلف في كلّ من فرنسا وألمانيا). إن العلاقة لآتية من بعيد. ذلك أن الفكر يستمدّ صورته الفلسفية بصورة محض من الـدولة باعتبارهـا داخلاً جميلاً جوهـرياً أو ذاتيـاً. إنه يخترع دولـة روحـانيّة بصريح التعبير، بما هي دولـة مطلقة، لاتكـون قطّ حلماً ما دامت تعمـل في الفكر فعلاً. مـن هنا أهمية مفهومات كالكـونيّة، والمنهج، والسؤال والاجابة، والحكم والاقرار أو التمييـز، والأفكار الصـائبة، امتـلاك أفكار صـائبة دوماً. ومـن هنا أيضـاً أهمية مـوضوعـات كجمهوريـة الأفكار، ومبحث الفهم، ومحكمة العقل، و" حقّ" محض للفكر، مع وزراء داخليـة الفكر المحض ومـوظّفيه. إن الفلسفة لمخترَقـة. بما هي مشروع تشكيل اللغة الرسمية لـدولة محض. وعلى هذه الشاكلة تتطابق ممارسـة الفكـر مع أهداف الـدولـة الفعلية والـدلالات المهيمنة مثلما مع إلـزامات النظـام القائم. قـال نيتشه كلّ شيء في هذا الصـدد في " شوبنهاور مُربيّـاً". وما يجد نفسه مسحـوقاً، ومدانـاً، باعتباره مزعجـاً، هو كل ما ينتمي إلى فكر بـلا صورة، كـالبداوة، ومـاكنـة الحرب، والصيرورات، والأعـراس المنافيـة للطبيعـة، والقنص، والسرقات، ومـا يقيم بين عالَمين [الانسـانيّ والحيوانيّ مثلاً]، واللغات الأقليّـة، والتأتآت في اللغة، الخ... أكيدٌ أن ميادين أخـرى سوى الفلسفة وتـاريخها يمكن أن تلعب دور قامع الفكر، هذا. يمكن اليوم حتّـى أن نقول أن تاريخ الفلسفة قد أفلس، وأنّ «الـدولة لم تعـد بحـاجة للمصـادقـة عليها من لـدن الفلسفة». إلاّ أن منـافسين صارمين احتلوا من قبل مكـانها. لقد انتزعت الابستمـولوجيا الـراية من فلسفة التـاريخ. والماركسية تطلق حكماً للتاريخ بل حتى [تقيم] محكمة للشعب هما بالأحرى أكثـر إقـلاقاً من السـابقين. والتحليل النفسيّ يعنى أكثـر فأكثـر بوظيفة "الفكـر" ويتزوّج الألسنيّات، لا بدون حقّ. هذه الأجهزة الجـديـدة سلطة داخل الفكـر نفسه، ويـؤلف مـاركس وفرويـد وسوسير قامعاً غريباً برؤوس ثلاثة، لغة كبرى مهيمنة: التأويل، التحـويل، والتعبير أو القـول هي أشكـال جـديـدة "لصـائب" الأفكار. حتى المؤشر النحويّ لشومسكي هو، أوّلاً، مؤشر سلطة. لقد انتصرت الألسنيّـات في الأوان ذاته الذي راح الاعـلام يتنامى فيهـا كسلطة، ويفـرض صـورته عن اللغـة والفكـر، المتطابقـة وتـوصيلَ الايعـازات وتنظيم التكـرارت. ليس من كبير معنى في التسـاؤل إن كـانت الفلسفة مـاتت، في حين تضطلع بـوظيفتهـا مباحث أخـرى كثيرة. إننا لا ننادي بأي حقّ بالجنـون، لفرط ما يمرّ الجنـون نفســه بـالتحليل النفسيّ والألسنيـات مجتمعين، ولفرط مـا أصبح مخترَقـاً بالأفكـار الصائبـة وبثقافـة متينة أو بتـاريخ بلا صيرورة، ولفـرط مـا يتمتع بمهرّجيـه وأسـاتذتـه وقادته الصغار.

بدأتُ إذنْ بتاريخ الفلسفة، عندما كان ما يزال فارضاً نفسه. وماكنـت لأهتدي إلى وسيلـة للخروج منـه لحسابي الخاصّ. لم أكن أحتمل لا ديكـارت، ولا ثنـائيـات الكـوجيتـو، ولا هيغل وثلاثيـاته وعمله السلبيّ. فـوجدتُني محبّـاً لفلاسفة كـان يبدو عليهم أنهم منخرطون في تاريخ الفلسفة، لكنهم كانوا يفلتون منه من جانب ما أو من الجوانب جميعاً: لـوكريس، سبينوزا، هيوم، نيتشه، بـرغسون. لا شكّ انـه ما مـن تاريخ للفلسفـة إلاّ ويقدم فصلاً عن التجريبية: يتمتّع فيه لوك وبيركلي بمكانهما، لكنّ هناك لدى هيوم شيئاً بالغ الغرابـة يحوّل التجريبية بكاملها، ويمنحها قوة جـديدة، مراسـاً ونظرية في العـلاقات، في "الواو» العـاطفة، صحيحٌ أنّ هذا كلّه سيستمرّ لـدى روسل ووايتهيد، لكنه سيظلّ جـوفيّاً أو هـامشيّاً بإزاء التصـانيف الكبرى، حتى عندمـا يلهم تصـوراً للمنطق والابستمولـوجيا جـديداً. وصحيح أيضـاً أنّ برغسون كان مأخوذاً في تاريـخ الفلسفة على الطريقة الفرنسية، ومع هذا فإنّ فيه شيئاً غير قابل للاستيعاب، شكّلَ هو من خلاله رجّةً، وتحالفاً لجميع المعارضين، ومحطّ أحقاد كثيرة، ولا يتمثّل هذا في موضوعة الديمومة بقدر ما في نظرية الصيرورات المتنوّعة والتعدديـات المتعايشة وممارستهـا. وسبينوزا، يظلّ من السهل حتى أن نهبه المكـان الأكبر في تتمة الديكارتية؛ سـوى إنه يفيض من هـذا المكان من جميع الجهـات، وما من ميت حيّ يـرفع بمثل هـذا القوة غطـاء قبره، ويقول بمثل هـذه النصـاعـة: لستُ منكم. سبينوزا هـو من اشتغلتُ عليه بالقـدر الأكبر من الجدّية بحسب معايير تاريخ الفلسفـة، لكن هو أيضاً من وفّر لي أكثـر من سواه الاحساس بتيّـار هواء يدفع المرء مـن قفاه كلما جاء إلى قـراءته، وبمكنسـة ساحرة يجعلك تمتطيها [كدابّة]. إننا حتى لم نبدأ بفهم سبينوزا بعد-أنـا أكثر من سواي. جميع هؤلاء المفكـرين معتلّو الصحّة، لكنهم مخترَقـون بحياة لا تُتَجاوَز. لا يعملـون إلاّ بقوّة إيجابية، توكيـدية. لديهم ضرب من عبادة للحيـاة (أحلُم بتحرير مذكرة لأكـاديمية العلوم الأخلاقية، لأري أن كتـاب لوكريس لا يمكن أن يختتم بوصف الطاعـون، وأن هذا تلفيق، وتحريف من لـدن المسيحيين الراغبين بإثبـات أن مفكراً شريـراً يجب أن يجد نهايته في الحُصـار والرعب.) لا يتمتع هؤلاء المفكرون بعـلاقات ذات بال بعضهم ببعـض خلا نيتشه وسبينـوزا- ومع ذلك فهمّ يتمتعون بعـلاقات. لكأن شيئاً يمـرّ بينهم، بسرعات وتـوهّجات متبـاينة، وهـو لايكمن في بعضهم ولا في البعض الآخـر، وإنما فيّ فضـاء لم يعد ليشكل جـزءاً من التاريخ حقّـاً، وهو ليس حـوار موتى وإنما تخاطُب مـا بين - كواكبيّ، بين نجوم بالغـة التباين، تشكل صيروراتها المختلفـة كتلة متحركـة سينبغي اقتنـاصها،

طيراناً متبادلاً، سنوات ضوئية. بعد هذا، كنت قد سدّدت ديوني: لقد عفا عنّي نيتشه وسبينوزا. فألفت كتباً لحسابيَ الخاصّ أكثر. أعتقد أن ما كان يهمّني في جميع الأحوال هو وصف هذا المراس للفكر، إما لدى مؤلف، أو لذاته من حيث يتضادّ والصورة التقليدية التي عكستها الفلسفة وأقامتها في الفكر لإخضاعه ومنعه من العمل. لكنني لا أريد أن أستعيد هذه الايضاحات، إذ حاولت من قبل أن أقول هذا كلّه في رسالة إلى صديق، هو ميشيل كريسول، الذي كتب عنّي أشياء جد طيّبة وشرّيرة.

غيرَ لقائي وفيليكس غواتاري أشياء كثيرة. كان لفيليكس من قبل ماض طويل في العمل السياسيّ والتحليل النفسيّ. لم يكن صاحب "إعداد فلسفي"، لكنه كان يتمتع بصيرورة – فيلسوف، وبصيرورات أخرى كثيرة. ماكان ليتوقّف. إن أشخاصاً قليلاً وفرّوا لي إنطباعاً هائلاً بالتحرك في كل لحظة، لا التبدّل، وإنما التحرّك بكامله بفعل إيماءة يقوم بها، كلمة يقولها، نبرة صوت، كمثل "مشكال" يستمدّ في كل مرة توليفةً جديدة. كان هو دائماً فيليكس نفسهُ، لكنّ اسم شهرته كان يسمّي شيئاً يحدث فيه، وليس ذاتاً.

كان فيليكس رجلَ فريق، عُصب وقبائل، ومع ذلك فهو رجل وحيد، صحراء مأهولة بكل هذه الفرائق، بجميع أصدقائه وجميع صيروراته. إنّ كثيرين قد مارسوا من قبلُ العمل الثنائيّ، من الأخوين غونكور حتى إيركمان– شاتريان، ولوريل وهاردي. لكن ليس هنا من قواعد، ولا من وصفة عامة. كنت في كتبي السابقة قد حاولت وصف مراس معين للفكر؛ لكن لم يكن وصفه ليعني، بعد، ممارسة الفكر على هذه الشاكلة. (مثلما لا يكفي أن نصرخ "يحيا المتعدّد" لاجتراحه، بل يجب اجتراح المتعدد. ولا يكفي كذلك أن نقول: "تسقط الأنواع"، بل ينبغي الكتابة فعلياً بحيث لا يعود ثمة "أنواع"، الخ...) وها أن هذا كلّه يصبح، مع فيليكس، ممكناً، وإن طاشت ضربتنا أحياناً. لم نكن سوى اثنين، لكنّ ما كان يهمّنا لم يكن العمل معاً بقدر ما هذه الواقعة الغريبة المتمثلة في الكتابة بين الاثنين. صار الواحد يكفّ عن أن يكون "مؤلفاً". وكان ما –بين– الاثنين هذا يحيل إلى أناس آخرين، مختلفين من ناحية وأخرى. صارت الصحراء تتنامى، لكنْ مأهولةً أكثر فأكثر. لم يكن هذا ليمتّ بصلة لمدرسة، أو لعملية "تذهين" [من "الذهن»]، بقدر ما بلقاءات. وكلّ هذه الحكايات، حكايات الصيرورات والزيجات المنافية للطبيعة، والنموّ غير المتوازي، والازدواج اللغويّ وسرقة الأفكار، عشتُه أنا مع فيليكس. لقد سرقتُ فيليكس، وآمل أن يكون قام بإزائي بالشيء نفسه. تعرفين كيف نعمل، أكرّر قول هذا لأنه يبدو لي مهماً، إننا لا نعمل معاً وإنما بين الاثنين. في مثل هذه الظروف، وما أن يكون ثمة هذا النمط من التعدّدية، يكون الأمر نوعاً من سياسة، سياسة "مجهريّة". وكما يقول فيليكس، فقبل الكينونة هناك السياسة. إننا لا نعمل، بل نتفاوض. أبداً لم نكن في الوتيرة نفسها، بل دائماً في انزياح: ما كان فيليكس يقوله لي، كنت أفهمه وأقدر أن أستخدمه بعد ستة أشهر؛ وما كنت أقوله له، كان هو يفهمه على الفور، بأسرع ممّا يلزم بالنسبة إلى ذوقي، ثم ها هوذا في محلّ آخر. كنّا أحياناً نشتغل على المفهوم ذاته، ثم نلاحظ أننا لم نكن نقبض عليه بالشاكلة نفسها: هكذا مثلاً، : "الجسد المجرّد من الأعضاء"، أو مثال آخر: كان فيليكس يشتغل عى الثقوب السوداء(س) . إن هذا المفهوم الفلكيّ ليفتنه. إن الثقب الأسود هو ما يقتنصكم ولا يعود يسمح لكم بالخروج. كيف يمكن الخروج من ثقب أسود؟ كيف يمكن البثّ إنطلاقاً من غور ثقب أسود؟، هكذا كان فيليكس يتساءل. أنا كنت أعمل بالأحرى على جدار أبيض: ما جدارٌ أبيض، ما شاشة، وكيف يمكن نشرْ الجدار وتمكين خطّ هروب من أن يمرّ؟ لم نجمع بين المفهومين الاثنين، بل لاحظنا أن كلاً منهما ينزع إلى الآخر من تلقاء ذاته، لكن، وبالتحديد، لإنتاج شيء لم يكن قائماً لا في أحدهما ولا في الآخر. ذلك أن ثقوباً سوداء على حائط أبيض هي بالتحديد: وجه، وجه واسع أبيض الخدّين ومثقوب بعينين سوداوين. إنّه لا يشبه، بعْدُ، وجهاً، بل هو بالأحرى تركُّب الماكنة المجرّدة التي ستُنتج وجهاً. وإذا بالقضية تعاود الانبثاق من جديد، سياسيّة: ما المجتمعات، أو الحضارات المحتاجة إلى تشغيل هذه الماكنة، أي إلى أن تنتج، أن "تضاعف ترميز" الجسد كلّه والرأس بمعونة وجه، ولأيّ غاية؟ إنّ وجه المحبوب، وجه الرئيس، و"توجيه" [اجتراح وجه] الجسم الفيزيائيّ السياسيّ، هذه أشياء لا تحدث تلقائياً... هاهي ذي تعددية، ذات ثلاثة أبعاد على الأقلّ، فلكية، وجمالية وسياسية. ونحن أبداً لا نستخدم مجازات، إنّنا لا نقول: "كمثل" ثقوب سوداء في الفلك أو "كمثل" لوحة بيضاء في الرسم. بل نستخدم مفردات "مُرَحّلة"، أي منتزعة من ميدانها، لإعادة موضعة مفهوم آخرَ، "الوجه"، و"الوجهيّة" كوظيفة اجتماعية. بل أسوأ من هذا أيضاً: إنّ الأفراد مدفوعون بلا هوادة في ثقوب سوداء، ومسمّرون إلى جدار أبيض. هذا هو أن يكون المرء محدّد الهوية، مؤرشَفاً، معروفاً: ناظماً مركزياً يعمل كثقب أسود ويكنس جداراً أبيض بلا أطر. إننا نتكلم حرفياً. وإن علماء الفلك ليفكرون بالفعل بإمكان أنّه، في ركام كواكبيّ، تجتمع ثقوب سوداء من جميع الأنواع في المركز داخلَ ثقب وحيد من كتلة ضخمة... جدار أبيض–ثقب أسود، هذا في نظري مثال أنموذجيّ للطريقة التي يترتّب فيها بيننا عمل، لا اجتماع ولا تجاور، وإنما خطّ منكسر يمرّ بين اثنين، تكاثر، أخطبوطات.

هذه طريقة "التقاط" أو "قنص" (بيك–آب). كلاّ، إن المفردة «طريقة» لرديئة. إلا أن «البيك ـــ اب» بما هو اجراء، هو مفردة اخترعتها فاني، التي تخشى فقط أنها تمثّل لعباً مفرطاً على الكلمات. "البيك–آب" تأتأة. لا قيمة له إلاّ بالتعارض مع "قطْع" ("كات–آب") بورو : لا قَطْع، ولا تجعيد، ولا طيّ، وإنما تعديدات بمقتضى أبعاد متنامية. لا يقام بالـ"لايك–آب"، أو السرقة المزدوجة، أو النموّ غير المتوازي، بين شخصين، وإنما بين أفكار تترحّل كل واحدة منها في الأخرى، بموجب خطّ أو خطوط ليست في إحداها ولا في الثانية، وتجرف "كتلة". لا أريد التفكير بأشياء من الماضي. نحن، أنا وفيليكس، بصدد الفروغ الآن من كتاب ضخم. لقد انتهى تقريباً، وسيكون الأخير(ش). بعد هذا سنرى. سنقوم بأشياء أخرى. أريد إذنْ الكلام عمّا نقوم به

حالياً. لا واحدة من هـذه الأفكار إلاّ وهي آتيـة من فيليكس، من نـاحية فيليكس (الثقب الأسـود، السياسـة المجهريّـة، الترحيل، الماكنـة المجـرّدة، الخ...) إنها اللحظـة، الآن أو أبـداً، لممارسـة الطريقـة: نقدر أنـت وأنا، أن نستخدمهـا، في كتلة أخـرى أو من ناحيـة أخرى، مع أفكار لك، بحيث ننتج شيئاً لا يكـون لأيّ منّا، وإنما بين ٢، ٣، ٤...، إلى مـا لا نهاية لـه. لم يعـد هذا [شيئـاً من قبيل] "فلان يفسرّ فلاّن"، "توقيع فلان"، "دولوز يتحدّث عن دولـوز"، "تـوقيع المُحـاور"...، وإنما "دولـوز يتحـدّث عن غواتـاري، توقيعك أنت". هكـذا يصبح الحوار وظيفةً حقّـة. من ناحيـة [فلان]... ينبغي أن نُضاعفَ الجهـات، أن نكسرَ، لصالح المضلّعات، كلّ دائرة.

(أ): طـوال هـذا الكتـاب، يُقـرأ التعبير «صيرورة- ثـوريّ»، «صيرورة-طـائر»، إلخ، كمفـردة مـركّبـة لاتفيـد الاضـافـة (صيرورة الطـائر)، وإنّما التحـــوّل؛ تحوّل الطــرف المعنيّ- موتسارت مثلاً- إلى طائر. وربّما كـان الأفضل (وهذا مانقوم به عنـدما تسمح بـه الصيـاغـة) قراءتها على الحاليـة: «الصيرورة -طيراً»، «الصيرورة -ثوريّاً»، إلخ...

(ب): بصـدد "الترحّل" و:الترحيل" ومايـرتبط بهما، راجع كشّاف المصطلحات (المترجم).

(ت): فلسفة-لاولا: أي فلسفة «شعبيّة»، من «pop»، وهي مختصر "populaire" (الانجليزيّة "popular")، مثلما نقول "pop-"music للموسيقى الشعبيّة (المترجم).

(ث): خطّ هـروب (أو:منْسرَب): راجع بهذا الصـدد كشّـاف المصطلحات (المترجم).

(ج): اللغـة الأقليّـة، الأدب الأقليّ أو الأدب الصغير: لايشتـرط أن تكون اللغة ممثّلة هنا لأقليّة محدّدة تاريخيّاً وجغرافيّاً، بل كلّ لغة تنشأ على الهامش هي أقليّة، ويمكن أن تكون «لسان» فرد أو جماعة، فـالمفرد ة تعمل هنا بقـوّة مجازيّة أو قوّة ثانيـة. يتحدّث دولوز وغـواتاري أيضاً، في كتـاب لهما معروف عن كـافكا، عن «الأدب الصغير»Litt;rature mineure، بمعنى الأدب الأقليّ هـذا بالـذات، وبالتعـارض مع الأدب الكبير، المؤسّس، الراشـد، والذي يفضي إلى كتابة «معياريّة» أو«قانونيّة» (المترجم).

(١): لاروست، «ضـدّ سـانت-بـولا»: Proust, Contre Sainte- Beuve, d. Gallimard, p.303

(ح): المعنى الخاطيء هـو بـالفرنسيّـة: contresens، والكلمـة تعني في حـرفيّـة اشتقاقهـا: "معنى ضـدّ"، أو "ضـدّ معنى"، وهذا ممّا يمنح مقولة لاروست هنا قوّتها (المترجم).

(خ): العصاب: للتفريق -الأساسيّ- بينـه وبين «الذهان»، لك أن تراجع كشّاف المصطلحات (المترجم).

(٢): نيتشـه، «شوبنهـاور مُربيّـاً»: Nietzsche, Schopenhauer. ducateur

(د): الأثر كـوملاتـون Copmton: نسبـةإلى الفيزيـائيّ الأمريكيّ كوملاتون، الذي اكتشف، بين أشياء أخرى، أثر تفاعل الشعــاع X (وله طبيعـة الضوء) مع ذرّته بما ينتج عنـه انزاح للشعاع الحاصل ينجم عنه أليكترون (كُهَيَرب). أمّـا الأثر كللإان Kelvin: فنسبة إلى الفيزيائيّ الانجليزي ثومسون كللإان الذي أثبت أنّ تمدّد غاز فعليّ ذي طـاقة داخليّة ثابتـة يقود إلى ابترادِه. وفي الحالتين، فإنّ مايشير إليـه دولوز هو إمكان الانـزياح داخل مسار معينّ أو حـالة معيّنـة لدى الاتّصـال بوسط آخـر أو لدى تـوافـر أدنى عامل مسـاعـد، ومـايتمخّض عنـه هذا الانـزيـاح (المترجم).

(٣): بوب ديلان، «كتـابات ورسوم»: Bob Dylan, Ecrits et dessins, d. Seghers.

(ذ): «الكـات-أب»، القطع أو التقطيع، هـو نوع من الكـولاج الأدبيّ، شـاع استعماله عنـد الكـاتب الأميركيّ المعروف وليـام بورو (من "البيتنكز")، يقوم فيه بتشويش جمل يختارها لا على التعيين من الصحف أو من المحـاورات العـاديّـة. ويفضّل عليـه دولـوز تقنية «الـلايك-أب» التي يأتى شرحهـا في صلب المقالـة (المترجم).

(ر): هي زوجة الفيلسوف. كانت عارضة أزياء، وقد ترجمت إلى الفرنسيّة نصوصاً للكـاتب الانجليزي د.ه. لورنس. يعزو لها دولوز إلهام عدد من أفكاره (المترجم).

(ز): هو جيرّوم لنـدون، الناشر الفـرنسيّ المعروف، صـاحب منشـورات «مينـوي» («منتصف الليل») الــذي احتضن، قبل اشتهارهم، كتّاباً طليعيّين عديـدين، من بيكيت إلى ناتالي ساروت فكلود سيمون، وله كتاب في يونس النبيّ طالما استشهدَ به دولوز (المترجم).

(س): واضح أنّ دولـوز يوظّف هنـا فكريّـاً مصطلح «الثقب الأسـود» الذي يطلقـه علماء الفلك على مايُشاهَـد أحياناً في السماء من بقع مبهمة لاتتـوصّل المراصد إلى تشخيص مافيهـا، هباء أم كواكب أخرى نائية في البُعد (المترجم).

(ش): صـدر في ١٩٨٠ بعنـوان: «ألف هضبـة»، تجد منـه في الكتاب الحاليّ فصـلاً بعنوان: «الجذمور». ووضعـا بعده كتـاباً مشتركاً آخر عنوانه: «ماهي الفلسفة؟» تجد منه هنا أيضاً فصلاً بعنوان: «جيو-فلسفة» (المترجم).

الجذمور (أ)

(بالاشتراك مع فيليكس غواتاري)

اشتركنا في كتابة «الضدّ- أوديب»(ب). ولمّا كانَ كلُّ واحد منّا [أشخاصاً] عديدين، فإنّ هذا يصنعُ بشراً كثيرين. هُنا، استخدَمنا كلّ ما ما يُقاربنا، الأدنى والأبعد. وزّعنا أسماء مستعارةً حاذقة، لنُحيلها عصيّةً على التعرّف. لمَ احتفَظنا باسمَينا؟ بُحكم العادة، وليس أكثر. لنُحيلَ نفسَينا عصيّين على المعرفة نحن أيضاً. لنُحيلَ عصيّاً على التمييز لا نحن نفسينا وإنّما ما يدفعنا إلى العمل، المعايشة أو التفكير. ثمّ لأنّ من الممتع التكلّم كالناس جميعاً، وأن نقولَ إنّ الشمس تطلع، فيما يعرف الجميع أنّ هذه شاكلةٌ في الكلام. لا الوصول إلى النقطة التي لا يعود فيها الواحدُ منّا يقول «أنا»، وإنّما إلى النقطة التي لا يعودُ يتمتّع فيها للقول «أنا» أو عدم قوله، أهميّة. إنّنا لم نعد نفسَينا. كلّ واحد سيعرف أصحابَه. إنّنا قد سوعدنا، وأُلهمنا، وكُوثرنا.

لا يتمتّعُ كتابٌ بفاعل ولا بموضوع، بل هو مَصنوعٌ من موادّ متشكلّة بتنوّع، ومن تواريخَ وسرعاتٍ جدّ مختلفة. ما إن يُنسبَ الكتابُ إلى ذاتٍ فاعلة، حتّى يهُملَ هذا العمل للموادّ، وبرانيّة علائقها. إنهم «يُفبركون» إلهاً رحيماً لحركات [هيَ بالأحرى] جيولوجيّة. في كتاب ثمّة، كما في كلّ شيء، خطوط تمفصلُ أو تفصّص، وطبقاتٌ، ومَجاليّات؛ لكن كذلك خطوط هروب وحركات ترحيل وتسوية. وإنّ السرعات المقارَن بينها للسَيَلانٌ بحسب هذه الخطوط لتتمخض ظواهر تأخّر نسبيّ، ولزوجة، أو بالعكس عن ظواهر استعجال وقطيعة. هذا كلّه، الخطوط والسرعات القابلة للقياس، تشكّل تَرتيباً [أو تركّباً] agencement. إنّ كتاباً هو مثلُ هذا التركّب، غير القابل بحدّ ذاته للعزو [إلى أحد]. إنّه تعدّدية – لكنّنا لا نعرف بعدُ ما يتمخض عنه المتعدّد أو مايستتبعه عندما لايعود قابلاً للعزو، أي عندما يرتفع إلى مصاف «مُسنَد». إنّ تركّباً مكائنيّاً (ت)، أيّ تركّب، ليظلّ ملتفتاً صوب الطبقات التي تصنع منه، بلا شكّ، ضرباً من منظومة عضويّة، أو كليّة دالّة، أو تعييناً قابلاً للعزو إلى فاعل، لكنّه يظلّ بالقدر نفسه ملتفتاً صوبَ جسد بلا أعضاء لايكفّ عن تفكيك المنظومة العضوية، ومن أن يكمّن من المرورَ والسريان جزيئات دالّة، وتوهّجات خالصة، ومن أن يعزو لنفسه فواعلَ [ذوات فاعلة] لا يترك لها سوى اسم كأثر لتوهّج أو كثافة ما. ماهو الجسد البلا أعضاء لكتاب؟ ثمّة أجسادٌ عديدة، بحسَب الخطوط المعتَبرة، بحسب محمولها أو توهّجها الخاصّ، وبحسب إمكان تضافرها عند «حقل صلابة» plan de consistance يتكفّل بالانتقاء فيما بينها. وهنا كما في كلّ محلّ آخر، فإنّ ما يهمّ هو وحدات القياس: إسباغ صفة الكمّ على الكتابة. ليس من فارق بين ما يتكلّم عنه كتابٌ والشاكلة التي هو معمولٌ بها. وعليه، فإنّ كتاباً لا يتمتّع بموضوع. بل إنّه، بما هو تركّبٌ، موصولٌ، فحسبُ، بتركّبات أخرى، في علاقة مع أجساد أخرى بلا أعضاء. لن نسأل أبداً ما يَعني كتابٌ، المدلول أو الدالّ، لن نحاولَ فهمَ أيّ شيء في كتاب، بل سنسألُ بمعونة أيّ شيء يعمل، وبالاتّصال بمَ يمكّن هو كثّافات معيّنة، أو لا يمكّنها، من المرور، وفي أيّة تعدديّات يُدخلُ تعدديّته الخاصّة أو يحُولها، وصوبَ أيّة أجساد بلا أعضاء يدفع جسده البلا أعضاء. لا يوجدُ كتابٌ إلاّ بفعلِ الخارج، وفي الخارج. هكذا، ولمّا كان الكتاب، كلّ كتاب، ماكنةً صغيرةً، فما هيَ العلاقة، القابلة بدورها للقياس، التي تدْخل فيها هذه الماكنة اللغوية مع ماكنة حرب، أو ماكنة حبّ، أو ماكنة ثوريّة، الخ... – ومع ماكنة مجرّدة تجتذبها كلّها؟ أعابَ علينا الآخرون الاحالة المفرطة إلى الأدباء. لكنّ السؤال الوحيد عندما نكتب ينبغي أن يتمثّل في معرفة مع أيّ ماكنة أخرى تقدر الماكنة الأدبية أن تتضامّ حتّى تعمل؟ إنّ [أدب] كلايست لهو ماكنة حرب مجنونة، وكافكا ماكنة بيروقراطية (ث) عجيبة ... (وإذا أصبحَ المرء حيوانياً أو نباتيّاً بفعل الأدب، وهذا لا يعني على شاكلة أدبيّة؟ ألا يصبح المرء حيواناً بالصوت بدءاً؟ إنّ الأدب لهو تركّبٌ، ولا شيء ليجمعه بالآيديولوجيا، ذلك أنّه لم يكن ولن يكون ثمة آيديولوجيا أبداً.

لا نتحدّثُ عن شيء آخر [سوى ما يأتي]: التعدديّات، الخطوط، الطبقات والمقطعيّات، خطوط الهروب والتوهّجات أو الكثافات، التركّبات المكائنيّة وأنماطها المختلفة، الأجساد بلا أعضاء وبنائها، انتقائها، حقل الصّلابة، ووحدات القياس في كلّ حالة. إن مقاييس التنضّد [في طبقات] أو التمدّد، وحدات توهّج الأجساد بلا أعضاء، ووحدات تقاربها، هذا كلّه لا يشكّل فحسب تحوّلاً كميّاً للكتابة، وإنّما يحدّد الكتابة باعتبارها دائماً قياس شيء آخر. ليس للكتابة من علاقة بالادلال [من الدلالة]، بل مع المساحة، والخرائطيّة، بما في ذلك [المساحة والخرائطيّة العائدتين] لأصقاع هي بصدد المجيء.

يتمثّل نمطٌ أوّلَ للكتاب في الكتاب–الشجرة. الشجرة هي، من قبلُ، صورة العالم، أو أنّ الجذر هو صورة الشجرة–العالم. إنّه الكتاب الكلاسيكيّ، بما هو صميميّةٌ عضويّةٌ جميلةٌ، دالّةٌ وذاتيّةٌ (طبقات الكتاب). يقلّد الكتابُ العالَمَ، كما يقلّد الفنّ الطبيعة: بأساليب خاصّة به، ويحقّق ما لا تقدر الطبيعة أو مالم تعد قادرةً على أن تفعل. إنّ قانون الكتاب هو قانون الانعكاس: الواحد الذي يصبح اثنين. كيف يكون قانون الكتاب [كامناً] في الطبيعة مادامت الأخيرة تسبق التقسيم، بالذات، بين عالم وكتاب، طبيعة وفنّ؟ واحدٌ يصبح اثنين: في كلّ مرّة نقابل فيها هذه الصيغة، حتّى إذا كانت معلناً عنها إستراتيجيّاً من قبل ماو، أو فُهمت بأكثر مايمكن من «الجدليّة»، فإنّنا نكون بإزاء الفكرة الأكثر كلاسيكيةً، الأكثر تفكيراً، الأكثر عتقاً والأكثر تعباً. لا تعمل الطبيعة على هذه الشاكلة: فحتّى الجذور فيها دائرةٌ على مصاريعها، في تفرّعات أكثر وفرة، مائلة، حلَقيّة وليس منقسمة. إنّ الفكر ليؤخّر بالقياس إلى الطبيعة. حتّى الكتاب باعتباره واقعاً طبيعيّاً يدور، مع محوره، والأوراق حوله. إلاّ أنّ الكتاب بما هو واقع روحانيّ، الشجرة أو الجذر باعتبارهما صورة، لا يكفّ عن تنمية قانون الواحد الذي يصبح اثنين، ثمّ الاثنين يصبحان أربعة... إنّ المنطق الثنائيّ هو الواقع الروحانيّ للشجرة–الجذر.

حتّى ميدانٌ بمثل «تقدّم» الألسنيّات يحتفظ، كصورة قاعديّة، بهذه الشجرة–الجذر، التي تربطه بالتفكير الكلاسيكيّ (كذلك هو تشومسكي والشجرة التركيبيّة التي تبدأ بنقطة S [عبارة ما] لتعمل بانقساميّة ثنائيّة). ممّا يعني أن هذا الفكر لم يفهم التعدّد أبداً: تلزمه وحدة أساسيّة قويّة مفترضة ليبلغ الاثنين باتباع طريقة روحانيّة. ومن ناحية الموضوع، باتباع الطريقة الطبيعيّة، نقدر ولا شكّ أنّ ننتقل مباشرةً من الواحد إلى الثلاثة، الأربعة أو الخمسة، لكن دائماً بشرط التوفّر على وحدة أساسيّة قويّة، تلكم هي وحدة المصراع الذي يدعم الجذور الثانويّة. وليس هذا بأفضل. لم يحدث سوى أن حلّت العلاقات الثنائيّة–الواحديّة بين حلقات متتالية محلّ المنطق الثنائيّ للانقسام. لا يفهم الجذرُ الدائرُ التعدّدَ أكثرَ ممّا يفعل الجذر الثنائيّ. أحدهما يمارس عمله على الموضوع في حين يمارسه الآخر على الذات. ومايزال المنطق الثنائيّ والعلاقات الثنائية– الواحديّة مهيمنةً على التحليل النفسيّ (شجرة الهذيان في التأويل الفرويديّ لحالة شريبر)، وعلى الألسنيات والبنيويّة، وحتّى على الاعلامياء.

النسق– الجُذَير، أو الجذر المحزوم، هو الشكل الثاني للكتاب، الذي تتعرّف حداثتنا على نفسها فيه عن طيبة خاطر. هذه المرّة، يكون الجذر الأساسيّ قد أُجهضَ، أو انّه يتهدّم صوبَ أقاصيه؛ فتأتي للانغراس فيه تعدديّة مباشرة وعاديّة من الجذور الثانويّة التي تشهد نمواً عظيماً. هذه المرّة، يتبدّى الواقع الطبيعيّ في إجهاض الجذر الأساسيّ، إلاّ أنّ وحدته تصمد مع ذلكَ باعتبارها ماضيةً أو قادمةً، أي ممكنة. وإنّه لَينبغي أن نتساءل إذا لم يكن الواقع الروحانيّ والتفكيريّ ليعوّض عن حالة الأشياء هذه بإعرابه بدوره عن الإلزام بوحدة سريّة أكثر استيعاباً أيضاً، أوبكليّة أكثر امتداداً. لنأخذ طريقة «القطْع» cut - up لدى بوروز Burroughs (ج): إنّ هذا الطيّ لنصّ على نصّ آخر، المؤسّس لجذور متعدّدة بل وحتّى دخيلة (كأنّنا أمام فسائل) إنّما يَستدعي بعُداً مضافاً إلى بُعد النصوص المعتبَرة. في هذا البُعد الاضافيّ للطيّ تُقيم الوحدة عملها الروحانيّ. بهذا المعنى يمكن أن يتقدّم العمل المجزّأ بأكبر قدر من الجزم باعتباره في الأوان ذاته العمل الكليّ أو العمل الكبير. وإنّ أغلب الطرائق الحديثة لدفع سلاسلَ إلى التوالد أو تعدديّات إلى النموّ إنّما تصحّ تماماً في اتجاه خطّيّ، مثلاً، على حين تروح وحدة كليانيّة تتأكّد في بُعد آخر، بُعدٌ الدائرة أو الحلقة. في كلّ مرة تكون تعدديّةٌ ما مأخوذةً فيها داخلَ بنية، يكون نموّها معوّضاً باختزال لقوانين التركيب. إنّ مجهضي الوحدة هم هنا «صانعو ملائكة» بحقّ، ماداموا يؤكّدون وحدةً ملائكيّةً تماماً وعُليا (ح). إنّ كلمات جويس، المدعوّة بحقّ «متعدّدة الجذور»، لا تكسر بالفعل الوحدة الخطيّة للكلمة، أوّ حتّى اللغة، إلاّ بطرحها وحدةً حلقيّة للعبارة، للنصّ، أو المعرفة. و«أفوريزمات» نيتشه [مقطّعاته]، لا تكسر الوحدة الخطيّة للمعرفة إلاّ بالاحالة إلى الوحدة الحلقيّة للعَود الأبديّ، الحاضر كـ «غير معلوم» في الفكر. ممّا يمكن من القول إنّ النسق المحزوم [كما نقول «جذر محزوم»] لا يقطع مع الثنائية حقّاً، أي مع تكامليّة ذاتٍ وموضوعٍ، وتكامليّة واقع طبيعيّ وواقع روحانيّ:

لاتفتأ الوحدة تُعاق وتُعطَّل في الموضوع، في حين ينتصر نمطٌ جديدٌ للوحدة في الذات. فقدَ العالم مصراعه، ولم تعد الذات (الفاعلة) قادرةً حتّى على إحداث انقسامات ثنائيّة، بل هي تبلغ وحدةً أعلى، ثنائيّة التكافؤ أو مفرطة التعيين، في بُعد يكون دائماً إضافياً بإزاء بُعد موضوعها. أصبح العالم عماءً، إلاّ أنّ الكتاب يظلّ هو صورة العالم، كوناً عمائياً– جُذَيراً، بدلاً من الكون– الجذر. ياله من تضليل غريب، تضليل الكتاب الذي بات أكثر كليّة سيّما وأنّه مقطعيّ. الكتاب كصورة للعالم، يالفكرة الباهتة بأية حال! لا يكفي في الحقيقة أن نصرخ «يعيش المتعدّد»، ثمّ إنّ إطلاق هذه الصرخة ليس بالشيء السهل. إنّ أيّة براعة طبوغرافيّة [متعلّقة بتنضيد النصّ والتلاعب بطباعته] أو معْجميّة أو حتّى بنائيّة لن تكفي لإسماعها. المتعدّد، إنّما ينبغي القيام به، لا بإضافة بُعد أو حدّ أعلى باستمرار، وإنّما بالعكس ببالغ البساطة، بقوّة التقشّف، عندَ مستوى الأبعاد او الحدود التي نتوفّر عليها، دائماً ١– n (العدد ناقصاً واحداً). (على هذا النحو فحسب نشكّل جانباً من المتعدّد، بأن نكون مطروحين [بالمعنى الحسابيّ للمفردة] دوماً). أن نطرح الفريد من التعدّدية اللازم إنشاؤها، ونكتب بحسب ١– n (خ). مثْلُ هذا النسق يمكن أن يسمّى الجذمور rhizome. إنّ الجذمور، كغُصن جوفيّ، ليتميّز عن كلّ من الجذور والجُذَيرات. إنّ البَصَلات والعُضَيّات لهي جذامر. وإنّ نباتات ذوات جذر أو جُذَير يمكن أن تكون جذموريّة التشكّل من وجهاتٍ نظر أخرى تماماً: يتعلّق الأمر بمعرفة ما إذا لم يكن علم النبات ليشكّل في خصوصيّته، ومن أقصاه إلى أقصاه، ميدانَ تَشكُّل جذموريّ. بل حتى حيوانات معيّنة تكون كذلك، عبرَ شكلها الزُمَريّ [من «الزُمرة»]؛ إنّ الفئران لهي جذامر. والجحور أو الوجارات هي كذلك، عبرَ جميع وظائفها المتمثّلة في السكن، والتخزين، والتنقّل، والمراوغة أو إحداث القطيعة. الجذمور نفسه لديه أشكالٌ بالغة التباين، من امتداده السطحيّ المتشعّب حتّى تصلّبه في بَصلات وعصيّات. أو عندما تنزلق الفئران بعضها تحتَ بعض. ثمّة، في جذمور، الأفضل والأسوأ: البطاطس والعكرش، العشب الضارّ. حيواناً ونباتاً، العكرش هو العشبة–السلطعون. وإنّنا ليخالطنا الشعور بأنّنا لن نُقنع أحداً إذا لم نعدّد بعض الخصائص التقريبيّة للجذمور.

١و٢: مفهوما ارتباط وتغاير: إنّ أيّة نقطة من الجذمور، أيّ جذمور، يمكن أن تُربَطَ أو توصَل بأيّة نقطة أخرى، ويجب أن تكون كذلك. وهذا بالغ الاختلاف عن الشجرة أو الجذر اللذين يحدّدان نقطةً، ونظاماً. إنّ الشجرة اللغويّة على شاكلة شومسكي ما تزال تبدأ بنقطة S [من sentence: عبارة معيّنة] وتعمل بالانقسام. أمّا الجذمور، فبالعكس، لا تحيل كلّ سمة فيه بالضرورة إلى سمة لغويّة: إنّ حلقات علاماتيّة من كلّ نوع تُرتبط فيه بصيغ ترميزٍ encodage (دّ) بالغة الاختلاف، حلقات بيولوجيّة، وسياسيّة، واقتصاديّة، إلخ،... تدفع إلى العمل لاَ فحسبُ نظُمَ علامات متباينة، بل كذلك المقامات المتباينة للحالات. إنّ التركبّات الجماعيّة للتعبير تعمل في الواقع مباشرةً في التركبّات المكائنيّة، وليس من الممكن إحداث قطعٍ جذريّ بين نظُم العلامات

وموضوعاتها. وفي الألسنيّات، حتّى عندما نزعَم الاكتفاء بالمُجهَر [من «الجهر»] وعدم افتراض أيّ شيء حولَ اللغـة، فإنّنـا نظلّ دائرين في مدارات خطاب مايزال يستدعي أشكال تركيب وأنماط سلطـة اجتماعيّـة خاصّـة. في نحـويّـة شومسكي، يظلّ الرمـز المقولاتيّ S الذي يهيمن على جميع العبارات، مؤشّرَ سلطة قبلَ أن يكون مؤشّراً بنـائيّاً: أنشئْ عبارات صحيحة نحـويّاً، وقسّمْ كلّ عبارة إلى تـركيبة إسميّـة وأخر فعليّة (قسمـة أولى ...) لن نُعيبَ على مثل هـذه الموديلات الألسنيـة كونها بـالغة التجـريديّـة، بل بالعكس كونها غير تجريديّة بما فيه الكفاية، وعدم بلوغها الماكنة المجرّدة التي تحدُث ارتبـاط لغة بمحتـويات دلاليّة وبـراغماتيّة (عمليّة) للعبارات، مع ترتّبات جُماعية للتعبير، وسياسة مجهريّة كـاملة للحقل الاجتماعيّ. إنّ جـذموراً لن يكفّ عن الـوصل بين حلقات سيميائيّة أوعلاماتيّة، ومنظومات سلطة، وتواترات تحُيل إلى الفنّـون، وإلى العلـوم، والصراعــات الاجتماعيّـة. وإن حلقـة علاماتيّة لهي كمثل عُصيّة تجمع أفعـالاً بالغة التنوّع، لغوية لكن كذلك إدراكيّة، محاكاتية، إيمائية، و«كوجيتيّة» (ذ): ما من لسان في ذاتـه، ولا من شموليّـة أو كـونيّة للّغـة، بل تضـافرُ لهجـاتٍ، وعـاميّـات، ومحليّـات، ولغـات متخصّصـة. مـا من محاور، أوْ مستمع مثاليّ، ولا من جُماعـة لغَوية متجانسـة. إنّ اللسان لهو، بحسب صيغة لفاينرايخ Weinreich، «واقع متنافر أساساً». ما من لغـة – أمّ، بل استيلاءٌ على السلطـة تحقّقه لغـة مهيمنة في تعدّدية سيّاسية. تستقرّ اللغـة حول مصلىً، أبرهيّة، أو عاصمة. تشكل بصلّة. تتنامى بحسب أغصان ودوافق جوفيّة، على امتداد الوديـان الماطرة، أو خطوط سكـك الحديد، تتنقّل كبُقع زيت(١). نقدر دائماً أن نمارس على اللغة تفكيكات بنائية داخليّة: ليس هذا بالمختلـف جوهريـاً عن بحث عن الجذور. ثمـة في الشجرة دائماً شيء نَسَبيّ (جينيالوجيّ)، وما هذه الطـريقة بالشعبيّة. بالعكس، إنّ طـريقـة من نمط الجذمـور لا تقدر أن تحلّل اللغـة إلا بنـزع مركزتها [وتـرحيلها] صوب أبعاد أخرى ومستـويات [للكلام] أخرى. أبداً لا ينغلق لسانٌ على ذاته إلاّ في وظيفة عجز.

٣- **مبدأ التعدديّة**: فقط عندما يُعالج المتعدّد حقاً باعتباره اسما أو مُسنَداً، وتعـدديّة، لا تعود أيـة علاقـة تجمعه بالـواحد كذات أو كموضوع، كواقع طبيعيّ أو روحانيّ، كصورة وكعالم. إن التّعـدديـات لجَذمـوريـة، وهــي لا تنفك تفضح التعـدّديـات الشجريّـة الكاذبة. ما من وحـدة تخدم كمصراع في الموضوع، أو تتجزّأ في الذات. ليس ثمّة من وحدة حتى ولا منْ أجل أن تجُهض في الموضوع، و«تعاود» الانبثاق في الذات. إن تعدديةً، أية تعددية، لا تتمتع لا بذات ولا بموضـوع، بل، فحسب، بتعيينات، وحجوم وأبعـاد لا تقـدرُ أن تنمـو من دون أن تغيرّ التعـدديـةُ طبيعتهـا (وعليـه، فإنّ قوانين التـوليف إنّما هي متنـامية مع التعـدّد). إن خيوط الـدمى أو العرائس، من حيث هي جـذمور أو تعـددية، لا تحيل إلى الارادة المفترض أنهّا واحـدة، لفنـان أو عـارض، بل إلى تعدديـة الخيوط الحسّـاسة، التي تشكل بـدوّرها دميـةً أخرى، بحسب أبعاد أخرى مرتبطـة بالأولى: «الخيوط أو الأغصان التي تحرّك الدمىَ- ولنسمّهـا اللّحمة. يمكن الاعتراض بأنّ تعـدديتها قـائمـة في شخص الممثّل الـذي يطـرحهـا في النصّ. ليكن! إلا أن الخيـوط الحسّـاسـة تشكل بدورهـا لحمـة. وإنها[الخطـوط] لتغوص في الكتلـة الرمـادية، في الشبكـة، وحتى في مـا لا يتميّز. تقترب اللعبـة من العمل المحض للنسّـاجين، هـذا الـذي تعـزوه الأساطير لآلهات القدر والمصير.»(٢). إن تركباً هو بالتحديد هذا النموّ للأبعـاد في تعددية تغيرّ بالضرورة طبيعتهـا بحسب تزايد ارتباطاتها. ليس في الجذمور من نقاط أو مواقع، كما نجد في بنية، شجرة، أو جذر. ليس ثمة سوى خطـوط. عندما يقوم غلين غولد Glenn Gould بتسريع أداء مقطـوعــة مـا، فهـو لا يتصرّف فحسب كموسيقيّ بارع، بل يحوّل النقـاطَ الموسيقية إلى خطوط، ويجعل المجموع يتكاثر. ذلك إن العدد قد كفّ عن تشكيل مفهوم شامل يعدّ العناصر بمقتضى مكانها في بُعد ما، ليصبح هو نفسه تعددية متنـوعة بحسب الأبعاد المعتبرة (أوّلوية المجـال بالقياس إلى عقدة أعداد مرتبطة بهذا المجال). مـا لدينا وحدات قياس، بل، فحسبُ، تعدديّات أو تنويعات قياس. أبداً لا يظهر مفهوم الوَحدة إلاّ عندما يتحقق، في تعدديـة معنية، استيلاء على السلطة من قبل الـدالّ، أو سيـاق لنشـوء الـذاتيـة مـوصـول بــه: هكـذا هي الوحـدة–المحور التي تنشيء مجمـوعاً من عـلاقات مثنـويّة بين عناصر أو نقاط موضوعية، أو الواحد الذي ينقسم بحسب قانون منطق مثنـويّ للتفريق داخل الـذات. دائماً تعمل الوحـدة في قلب بُعـد فـارغ إضـافيّ بـالقيـاس إلى بُعـد النسق المعنـيّ (فـرط ترميُز(Sur - codage). لكن بالضبط فإنّ جذموراً أو تعدداً لا يسمح بترميزه المفـرط، وأبداً لا يتمتع ببعـد إضافيّ بـالقياس إلى عـدد خطوطـه، أي بالقيـاس إلى تعدديـة الأعداد المرتبطـة بهذه الخطوط. إن جميع الوحـدات لهي مستوية من حيث أنها تملأ أو تشغل جميع أبعادها: لذا سَنتحـدث عن حقل صلابة، مع أن هذا «الحقل» ذو أبعاد متنـامية بحسب عدد الارتبـاطات التي تتحقق فيه. تتحـدّد التعدّديات بالخارج: بـالخطّ المجرّد، خطّ الهروب أو الترحيل الذي بـاتباعـه تغيرّ هي طبيعتها بارتبـاطها بتعدديات أخرى. إن حقل الصـلابة (الشبكة) هو خارجُ جميـع التعدديات. يـؤشر خـطّ الهروب في الأوان ذاتـه على واقع عـدد مـن الأبعـاد المتناهية التي تملأها التعددية بـالفعل ؛واستحالة [قيام] أيّ بُعد إضـافيّ من دون أن تتحـوّل التعـدديـة. بمقتضى هـذا الخطّ؛ والامكـان والضرورة في تسويـة جميع هـذه التعدديـات في حقل صلابـة أو برّانيّة واحـد بذاته، مهما تكن أبعـادها. سيتمثّل المثل الأعلى لكتاب في نشْر كلّ شيء على حقل برّانية معينّ، وعلى صفحة واحدة، الصّفحـة نفسها بـالذات: الأحـداثُ المعيشَة، التعيينـاتُ التاريخية، المفهومات المفكر بها، الأفراد، المجموعات والتشكيلات الاجتماعية. لقـد ابتكر كـلايست Kleist كتابةً كهذه، سلسلـة مكسرّة من العواطف، مع سرُعات متباينة، تسريعات وتحويلات، دائماً في عـلاقـة مع الخارج. حلقـات مفتـوحـة. هكـذا تتضـادّ نصـوصـه مِـن جميع النـواحي مع الكتــاب الكـلاسيكيّ والرومنطيقيّ، المشكّل من داخلية جوهـر أو ذات. الكتاب–ماكنة الحرب، ضدّ الكتاب–جهاز الدولة. إن التّعـدديّات المستوية بعدد غير محدّد من الأبعاد لعديمة الدلالـة وغير ذاتيّة. وهي منعـوتةٌ

بأدوات تنكير أو بالأحرى بأدوات تبعيض (شيءٌ من العكرش، بعضُ جذمورٍ...)

٤- **مبدأ القطيعة غير الدالّة:** ضدّ الاقتطاعات المفرطة الدلالة التي تفصل بين البنيات، أو تخترق إحداها. إن جذموراً يمكن أن يُقْصم، أن يتصدّع في موضع معينّ، لكنه يُعاود القيام بحسب هذا أو ذاك من خطوطه، وبحسب خُطوط أخرى. إننا لا ننتهي من النّمل لأنه يشكل جذموراً حيوانياً يمكن أن يحطّم الجزء الأكبر منه من دون أن يكفّ هو عن معاودة التشكّل. كل جذمور يتضمّن خطوطاً قطّاعيّة يتوزع بموجبها إلى طبقات، ويتموقعُ، وينتظم، ويدلّ، ويُعزى أو ينتسب، الخ.؛ لكنه يتضمّنّ كذلك خطوط ترحيل يمارس بموجبها الهروب بلا انقطاع. ثمة في الجذمور قطيعة كلّما انفجرت الخطوط القطّاعيّة في خطّ هروب، لكنّ خطّ الهروب إنّما يشكل جزءاً لا يتجزّأ من الجذمور. هذه الخطوط لا تنفك يحُيل بعضها إلى بعض. لذا لا نقدر أبداً التفكير بثنائية أو مزدوج، حتى ولو في الهيئة الأوليّة للطيّب والشرير. إننا نمارس قطيعةً، ونخطّ خطّ هروب، إلا أننا دائماً نغامر بالعثور فيه من جديد على انتظامات وهي تعيد تقسيم المجموع إلى طبقات، وتشكيلاتٌ تعيد إعطاء السلطة لدالّ، ومواصفات تعيد إنشاء ذات؛ أي كلّما تبتغون، من معاودات الأوديبيّة حتى الترسّبات الفاشيّة. إن المجموعات والأفراد لتنطوي على فاشيّات مجهريّة أو مصغّرة لا تنتظر إلاّ فرصتها لتتبلور. نعم، إن [نبات] العكرش لهو جذمورٌ أيضاً. ولا يقدر الطيّب والشرير إلاّ أن يكونا إنتاج انتقاء فاعل ومؤقت، يتعينّ معاودته.

كيف يمكن ألاّ تكُون حركات التّرحيل وسياقات إعادة الموقعة نسْبيّة، موصولة باستمرار، ومأخوذةً بعضها في البعض الآخر؟ تترحّل [زهرة] السحلبيّة بتّشكيلها صورةً، نسْخاً للزنبور؛ إلاّ أن الزنبور يُعاود التموقُع في هذه الصورة. مع هذا، فالزنبور يترحّل، بأن يصبح هو نفسه قطعةً في جهاز إعادة إنتاج السحلبيّة؛ إلاّ أنه يُعيد موَقَعة السحلبيّة، بأن يحمل طلعَها معه. يشكل الزنبور والسحلبيّة جذموراً، من حيث هما متفارقان أو متنافران. يمكن القول أن السحلبيّة تقلّد الزنبور الذي تُعيد هي إنتاج صورته على نحو دالّ (محاكاة، محاكاتيّة، إيهام، الخ...) لكنّ هذا لا يصحّ إلاّ عندّ مستوى الطبقات المتوازية [القائمة] بين طبقتين تسمحان بأنْ تقلّد منظومة نباتية [قائمة] على إحداهما منظومةً حيوانية [قائمة] على الأخرى. وفي الأوان ذاته فالأمر يتعلّق بشيء آخر تماماً: لم نعد أمام تقليد أو محاكاة، بل بإزاء اقتناص شيفرة، فائض شيفرة، تفاقم تكافؤ، صيرورةّ حقيقيّة، صيرورة-زنبور للسحلبيّة، وصيرورة- سحلبيّة للزنبور، وكلّ من هاتين الصيرورتين تضمن ترحيل أحد الطرفين وإعادة موَقَعة الآخر، والصيرورتان كلتاهما تتسلسلان وتتناوبان بحسب سرَيان للتوهّجات أو الكثافات يدفع الترحيل أبعدَ فأبعد. ليس ثمة من محاكاة ولا من شبه، بل انفجارٌ للسلسلتين المتنافرتين في خطّ هروب مركّب منٌ جذمور مشترك لم يعد ليسمح لأيّ شيء دالّ بعزوه ولا بإخضاعه. وإنّ ريمي شوفان لمحقٌ إذ يقول: «تطّورّ غير متوازٍ لكائنين لا يجمع بينهما أيّ جامع »(٣). وبتعميم أكثر، فيمكن أن تكون رسوم التطوّر مدفوعة إلى هجران الموديل القديم، موديل الشجرة والانحدار. ومن ظروف معيّنة، يقدر جرثومٌ أن يرتبط بخلايا رُشيميّة وينتقل هو نفْسه كجينة (مورّثة) خلويّة من نمط معقّد؛ أكثر من هذا، فهو يقدر أن يهرب، يمرّ في خلايا من نمط آخر تماماً، لا من دون أن يحمل معه « معلومات وراثيّة» آتية من المضيف الأول (كذلك هي الأبحاث الحاليّة لبنيّفنيست وتودارو حول فايروس من نمط C، في ارتباطه المزدوج بالمركّب الخلويّ ADN(ر) للقُردُح (ز)، والمركّب الخلويّ لبعض صنوف القطط الأليفة). وهكذا فربما كانت رسوم التطوّر لا تتحقق فحسب بموجب موديلات الانحدار الشجريّ، ذاهبةً من الأقلّ تميّزاً إلى أكثره، بل كذلك باتباع جذمور عامل مباشرةً في المتنافر وقافز من خطّ متميّز من قبلُ إلى آخر(٤) .هنا أيضاً التطوّر غير المتوازيّ للقردح والقطّ الذي لا يشكل فيه أحدهما بالطبع موديل الآخر، ولا النسخة الأخرى منه (فصيرورة القردح في القطّ لا تعني أن «يقلد» القطّ القردح). إننا نشكل مع جرثوماتنا جذموراً، أو بالأحرى فإنّ جرثوماتنا تجعلنا نشكل جذموراً مع حيوانات أخرى. وكما يقول جاكوب، فإنّ انتقالات «العدّة » الوراثية عنّ طريق الجرثوم أو بطرق أخرى، وانصهار الخلايا الطالعة من صنوف مختلفة، هذا كلّه يتمتع بنتائج ممُاثلة لـ«الغراميّات الشنيعة»التي كانت عزيزةً على العصور القديمة والوسطى» (٥). إنّ تواصلات عرضانيّة بين الخطوط المتمايزة لَتشوش أشجار الأنساب. ينبغي دائماً البحث عن الجزيئيّ، أو حتى عن الخليّة ما تحت-الجزيئيّة التي نعقد معها حلفاً. إننا نتطوّر ونموت من زكاماتنا المتعددة الأشكال والجذمورية أكثر مما من أمراضنا الانحدارية أو المتمتعة هي نفسها بانحداراتها [النّسَبية]. إنّ الجذمور لهو ضدّ-نَسَبيّة.

وهو الشيء نفسه بالنسبة للكتاب والعالم: ليس الكتاب صورةً عن العالم، كما يقول به اعتقادٌ راسخ. بل هو يشكّل والعالم؛ جذموراً، وثمة تطوّرٌ غير متوازٍ للكتاب والعالم؛ يؤمّن الكتاب ترحيل العالم، لكنّ العالم يمارسّ إعادة مَوقَعة للكتاب، الذي يترحّل بدوره في ذاته في العالم (إذا كان ممكناً له واقتدرَ على ذلك). إن المحاكاة لمفهومٌ بالغ الرداءة، تابع لمنطق مثنويّ، ولظواهر من طبيعة مختلفة تماماً. لا يعيد التمساح إنْتاج جذع شجرة، ولا الحرباء لتعيد إنتاج ألوان بيئتها. لا يقلّد الفهدَ الورديّ شيئاً، ولا يُعيد إنتاج أيّ شيء، بل إنه يرسم العالم بلونه الخاص، ورديّ على ورديّ، هذه هي صيرورته- عالماً، بحيث يصبح هو نفسه غير ملموح، هو نفسه غير دالّ،وبحيث يحُدث قطيعته، خطّ هروبه الخاصّ، ويوصل «تطوّره غيّر المتوازي» إلى غايته. حكمة النبات: حتى إذا كانت ذوات جذور، فثمة دائماً خارجٌ تشكل فيه جذموراً مع شيء آخر- مع الريح، مّع حيوان ما، مع الانسان (وكذلك ملمحٌ تشكل به الحيوانات نفسها جذمّوراً، والبشر الخ....) «النشوة باعتبارها اقتحام النبتة الظافر لداخلنا». ودائماً اتّباع الجذمور عبرّ قطيعة، إطالة خطّ الهروب، تمديده، المناوبة وإيّاه، تمكينه من التنوّع، حتى ننتج الخطّ الأكثر تجريداً

والأكثر تعرّجاً، ذا الأبعاد غير المحدّدة والاتجاهات المقطوعة. مُضافَرة التيارات المُرحّلة. الحذو حذو النباتات: نبدأ بتثبيت حدود خطّ أول بحسب حلقات تلاق من حول فرادات متتالية؛ ثم نرى إذا كانت حلقات تقارب أخرىً ستنشأ داخل هذا الخطّ، مع نقاط جديدة مموقعة خارج الحدود وفي اتجاهات أخرى. الكتابة، تشكيل جذمور، توسيع مجالنا بالترحيل، بسط خطّ هروب حتى النقطة التي يغطّي فيها حقل الصّلابة كلّه في ماكنة مجرّدة. «إمض في البدء إلى نبتتكَ وانظر كيف يجري الماء السائلُ انطلاقاً من هذه النقطة. لا بدّ أن يكون المطر حملَ البذورَ أبعد. اتبع السواقي التي حفرَها الماء، هكذا ستعرف اتجاه الجريان. إبحثْ آنئذ عن النبتة التي تتموقع، في هذا الاتجاه، بأبعد ما يمكن عن نبتتك. جميع الأشجار النامية بين هاتين الشجرتين هي لك. فيما بعد، عندما تكون هذه الأخيرة قد نثرتْ بذورها هي أيضاً، ستقدر باتباع مجرى الماء انطلاقاً من كلّ من هذه النبتات أن توسّع مجالك» (٦). إنّ الموسيقى لم تكفّ عن تمكين خطوط الهروب هذه من المرور، باعتبارها «تعدّديات تحويليّة»، حتى عندما تقلب شيفرتها الخاصة التي تُبَنْيِنها أو تشجّرها؛ من هنا كان الشكل الموسيقيّ، حتى في انقطاعاته وتوالداته، شبيهاً بالعشب الضارّ، بجذمور(٧).

٥و٦: مبدأ الخرائطيّة وهوس النسخيّة: إن جذموراً لا يجد توضيحه في أيّ موديل بنيويّ أو توليديّ. إنه غريبٌ عن كلّ فكرة لمحور وراثيّ أو بنيةٍ عميقة. إن محوراً وراثياً ليشبه وحدة محوريّة موضوعية تنتظم عليها الأطوار المتعاقبة؛ وبنية عميقة هي بالأحرى كمثل وحدة قاعدية قابلة للتفكيك إلى مركباتها المباشرة، في حين تمرّ وحدة المنتوج القاعديّة في بُعد آخر، تحويليّ وذاتيّ. على هذه الشاكلة لا نخرج من الموديل التمثيليّ للشجرة، أو الجذر- المصراعيّ أو الجُذيريّ («شجرة» شومسكي مثلاً، المربوطة ببقيّة القاعدة، والتي تمثّل سياق توليدها بمقتضى منطق مثنويّ). تنويع على أعتَق فكر. عن المحور الوراثيّ أو البنية العميقّة، نقول نحن أنهما قبل أيّ شيء آخر مفهومان للنسْخ، قابلان لإعادة الانتاج إلى ما لا نهاية له. إن منطق الشجرة كلّه لهو منطق نسخ وإعادة إنتاج. وسواءٌ أفي الألسنيات أو التحليل النفسيّ، يجد [هذا المنطق] موضوعه في لا-شعور هو نفسه ممثّل [لشيء آخر]، ومُبلور في عُقد مرموزة مصوغة في شيفرات، ومقسّم على محور وراثيّ أو مُوزّع في بنية تركيبيّة. هدفه هو وصف حالة قائمة، وإعادة موازنة علاقات ما بين-ذاتية، أو استكشاف لا-شعور قائم هنا من قبل، لابداً في الأركان المظلمة من الذاكرة أو اللغة. إنه، أي المنطق، يتمثّل في نسخ شيء نهبُه لأنفسنا جاهزاً، انطلاقاً من بنية تفرط في الترميز أو محور يَدعَم. تمُفصل الشجرة وتُراتبُ نسَخاً، والنّسخ هي كمثْل الأوراق في الشجرة.

مختلفٌ تماماً هو الجذمور، إنه خارطةٌ لا نسخة. لنمارس الخرائطية، لا النسْخ. لاتعيد السحلبيّة إنتاج نسخة الزنبور، بل تشكل والزنبور خارطةً في قلب جذمور. وإذا كانت الخارطة تتضاد والنسخ، فلأنها متّجهة بكاملها إلى تجريب كامل التّماس بالواقع. لا تُعيد الخارطة إنتاج لا-شعور مغلق على ذاته، بل إنها لتؤسسه. تساهم في ربْط الحقول، وفي إزالة العائق عن الأجساد البلا أعضاء، وفي انفتاحها إلى أبعد درجة ممكنة على حقل صلابة. هي نفسها تشكل جزءاً من الجذمور. الخارطة مفتوحة، إنها قابلة للربط في جميع أبعادها، وللتفكيك، والقلب، والتعدّل بلا انتهاء. يمكن أن تمزّق، أن توضع رأساً على عقب، أن تتكيّف و«مونتاجات» من كل نوع، وأن تُشغَل من قبَل فرد، وفريق، ومنظومة اجتماعية. نقدر أن نرسمها على جدار، أنْ نتصورها كأثر فنّيّ، أو نبنيها كفعل سياسيّ أو كتأمُل. ولربّما كانت إحدى أهمّ خواص الجذمور تتمثّل في كونه متعدّد المداخل أبداً؛ الوجارُ هو بهذا المعنى جذمورٌ حيوانيّ، ويتضمّن أحياناً على تمييز صريح بين خط الهروب باعتباره ممراً انتقالياً وطبقات التخزينّ أو السكنى (لاحظ الفأر، المدعوّ بالمُمَسّك -من المسْك-أو العَطر). تتمتع الخارطة، كلّ خارطة، بمداخل عديدة، خلافاً للنسخ الذي يعود دائماً إلى «الشيء نفسه». الخارطة هي مسألة أداء، في حين يحيل كلّ نسخ إلى «كفاءة» مزعومة. بالتضادّ معَ التحليل النفسيّ، والكفاءة التحليلية- النفسيّة، التي تردّ كلّ رغبة وعبارة إلى محور وراثيّ أو بنية مُفرطة التمييز، والذي يمدّ إلى مالانهايةً له الاستنساخات الرتيبة للأطوار على هذا المحور أو ذاك وللعناصر المكوّنة على هذه البنية أو تلك، نقول بالتضادّ معه يرفض التحليل الشيزوفرينيّ كل فكرة لقدرية منسوخة، مهما كانت التسمية التي نهبُها إيّاها، سماويّة، تأويليّة-باطنيّة، تاريخية، إقتصادية، بنيويةّ، وراثيةّ، أو بنائية. (نلاحظ جيداً كيف تسيء ميلاني كلاين Mé lanie Klein فهم مشكلة خرائطية أحد مُراجعيها، الصغير ريشارد، وتكتفي بسحب نسخ جاهزة تماماً- أوديب، الأب الطيّب والشرير، الأم الطيبة والشريرة- في حين يحاول الطفل يائساً أن يواصل أداءً يجهله التحليل النفسيّ تماماً (٨).) ليست الدوافع أو الغرائز والأشياء الجزئية أطواراً في المحور الوراثيّ ولا مواقع في البنية العميقة، بل هي خياراتٌ سياسية بخصوص مشاكل، مداخل ومخارج، طرقٌ مسدودة يعيشها الصغير سياسياً، أي بكامل قوّة رغبته.

لكنْ ألا ترانا نبتعثُ مثنوية بسيطة بوضعنا الخرائط في مواجهة النسخ، كوجهين أحدهما جيّد والآخر سيء؟ ألا تتمثل خصوصية الخارطة في التمكين من نسخها؟ وخاصية الجذمور في التقاطع مع جذور، والاختلاط بها أحياناً؟ ألا تتضمن خارطةٌ، كلّ خارطة، ظواهرَ تكرار هي، من قبلُ، كمثل نسَخها الخاصة؟ أولا تتمتع تعدديةٌ بطبقاتها التي تتجذّر فيها توحيدات وكليانيّات، تكتّلات وأواليّات محاكاتية، وهيمناتٌ على السلطة دالّة، وصلاحيّات ذاتية؛ وحتى خطوط الهروب، ألا تراها تُعيد، بفضل تفارقاتها المحتملة، إنتاج التشكّلات التي كانت وظيفتها هي تتمثّل في حلّها أو قلبها؟ إلا أن العكس صحيحٌ أيضاً، فهي مسألة منهج أو طريقة: ينبغي دائماً إحالة النسْخ إلى الخارطة. وليست هذه العملية بالمتناظرة مع السابقة أبداً. إذ، بكامل الدقّة، ليس صحيحاً أن نسخاً يعيد إنتاج الخارطة، بل هو بالأحرى شبيهٌ بصورة فوتوغرافيّة أو شعاعيّة تبدأ بانتقاء أو عزل

ماتقصد هي إعادة إنتاجه بمساعدة وسائل اصطناعية، ملوّنات أو إجراءات قسرٍ أخرى. إن المقلّد هو دائماً من يجترح موديله، ويجتذبه. من قَبلُ، يكون النسْخ قد ترجمَ الخارطة إلى صورة، ومن قبلُ يكون حوّلَ الجذمور إلى جذور وجُذيرات. يكون نظّمَ، وثبّتَ، وحيّدَ التعدديّات بحسب محاوِر إدلال وتذويت [من الذاتيّة] هي محاوره. يكون ولّدَ، وبنْيَنَ الجذمور، والنَّسْخ لا يُعيد سوى إنتاج ذاته عندما يحسَبُ أنه يعيد إنتاج شيء آخر. من هنا خطورته. إنه يحقن تكرارات، وينشرها. وإنّ ما يعيد النَّسْخ إنتاجه من الخارطة أو من الجذمور هو الطرق المسدودة فحسب، والاعاقات، وبذور المحور أو نقاط التبنْيُن. أنظروا إلى الألسنيات والتحليل النفسيّ: الأولى لم تقم أبداً بسوى إنتاج نسخ أو صور للا-شعور، والآخر بسوى إنتاج نسخ أو صور للّغة، مع كلّ ما يفترضه هذا من خيانات (وما من مدهش في أن يعلّق التحليل النفسيّ مصيره على مصير الألسنيات). أنظروا ما كان يحدث من قبلُ للصغير هانس(س)، في تحليل نفسيّ للطفل خالص: لم يكفّوا عن كسر جذموره، وتلطيخ خارطته، وإعادة قلبه، وسدّ كل مخرج أمامه، حتى يروح يرغب بعاره الخاص وشعوره بالاثم، وحتى يتجذّر فيه العار والاثم، أي الهيلة (مُنع عليه جذمور البيت، ثمّ جذمور الشارع، وجُذّرَ في سرير الأبوين، وصُيّرَ منه جُذَيرَ جسده نفسه، وشُدّ إلى البروفسور فرويد). واضحٌ أنّ فرويد يأخذ بعين الاعتبار بخرائطية الصغير هانس، لكن دائماً وفقط لإرجاعها إلى صورة فوتوغرافيّة للعائلة. وانظروا ما تفعل ميلاني كلاين بالخرائط الجيو-سياسية للصغير ريشارد: تصنع منها صوراً، ونسَخاً: التزمْ بـ «البوز» (الوقفة الثابتة) واتبعَ المحور، الطور الوراثيّ، أو المصير البنيويّ، إنّنا سنكسر جذمورك. سندعك تعيش وتتكلم، شريطة أن نسدّ عليك كلّ مخرج. عندما يكون جذموراً مسدوداً، ومشجّراً، يكون انتهى كلّ شيء، لا شيء من الرغبة ليمرّ بعد؛ ذلك أن الرغبة دائماً تتحرّك وتتولّد عبر جذمور. كلّما اتبعت الرغبة شجرة، نشأت ارتجاعاتٌ داخلية تدفعها إلى السقوط وتقودها إلى الموت؛ في حين يعمل الجذمور على الرغبة بدفعات خارجية ومُنتجة.

من هنا كان بالغ الأهميّة محاولة العَمَلية الأخرى، المعاكسة لكن غير المتناظرة [مع السابقة]. إعادة وصل النَّسخ بالخارطة، وإحالة الجذور أو الأشجار إلى جذمور. إنّ دراسة اللاّ-شعور، في حالة الصغير هانس، تعني أن نُري كيف يحاول هو إقامة جذمور، مع منزل العائلة، لكن كذلك مع خطّ هروب المبنى، والشارع، الخ...؛ كيف تجد هذه الخطوط نفسها معاقةً، فيُجذّر الطفل في العائلة، ويُصوّر رازحاً تحت الأب، ويُنسخ على سرير الأمّ؛ ثمّ كيف يضمن تدخّل البروفسور فرويد هيمنة على السلطة من قبل الدّالّ على هيئة تذويب للعاطفة؛ وكيف لا يعود الطفل قادراً على الهرب إلاّ عبرَ صيرورةً-حيوان، يعيشها هو باعتبارها معيبة وآثمة (صيرورة الصغير هانس حصاناً، اختيارٌ سياسيّ حقيقيّ). لكن يتعينّ دائماً إعادة موقعة الطرق المسدودة في الخارطة، وعبر ذلك فتحها على خطوط هروب ممكنة. والأمر نفسه بالنسبة لخارطة فريق أو مجموعة: أن نُري عند أية نقطة من الجذمور تتشكل ظواهر نشوء الكُتل، البيروقراطية، الرّياسة، الفاشية، الخ...، وما هي الخطوط التي تواصل النموّ مع ذلك، حتى جوفياً وتشكل، بغموض، جذموراً. طريقة دوليني: رسم خارطة إيماءات طفل انطوائيّ وحركاته، توليف خارطات عديدة للطفل نفسه، ولأطفال عديدين(٩)... إن صحّ أنّ للخارطة أو للجذمور مداخلَ عديدة أساسياً، فسنلاحظ أنّ بالامكان حتّى أن ننفذ اليها عن طريق النَّسخ أو الأشجار-الجذور، مع الأخذ بعين الاعتبار بالتحوّلات الضرورية (هنا أيضاً ينبغي الامتناع عن كلّ مثنوية مانويّة). فمثلاً، سنكون مغويّين دائماً بالدوران في طرق مسدودة، بالمرور بسلطات دالّة أو عواطف ذاتيّة، والاستناد إلى تشكلات أوديبيّة، بارانويّة أو ما هو أسوأ، مثلما على مجاليّات متصلّبة تحيل عمليات تحولّية أخرى ممكنة. يمكن حتى أن يخدم التحليل النفسيّ، رغماً عنه، كنقطة استناد. في حالات أخرى، نستند بالعكس مباشرة على خطّ هروب يمكّن من تفجير الطبقات وفصم الجذور وإحداث ارتباطات جديدة. ثمة إذن ترتبّات بالغة الاختلاف، خرائط- نسخ، جذامر- جذور، مع معاملات ترحيل متباينة. ثمة في الجذامر بنْيات أشجار أو جذور، لكن يمكنّ بالعكس أن يتبرعم غصن شجرة أو جزءٌ من جذر على هيئة جذمور. وليس يعتمد الكشف هنا على تحليلات نظرّية تفترض شموليّات، بل على براغماتية، توالف بين التعدديّات أو المجاميع الكثافيّة. يمكن أن يقوم جذمورٌ جديدٌ في قلب شجرة، في داخل جذر، أو في منحنى غصن. أو أنه عنصر مجهريّ من الشجرة- الغصن، جذيرٌ يُدشّن إنتاج الجذمور. تعمل المحاسبة والبيروقراطية بالنسْخ: تقدران مع ذلك على أن تشرعا بالتبرعُم، أن تطرحا غصون جذمور، كما في رواية لكافكا. تبدأ بالعمل لحسابها الخاصّ سمةٌ كثافيّة، أو إدراك هلاسيّ أو حسيّ متزامن، أو نقلةٌ احرافيةٌ، ويَنبعث لعبُ صوَر، وتجد هيمنة الدالّ نفسها موضوعةً تحت طائلة التساؤل. إنّ سَيميائيّات إيمائية، حركاتيّة، لعبيّة، الخ...، لَتستعيد حريتها لدى الطفل، وتتحرر من «النسخ»، أي من الكفاءة المهيمنة للغة المعلّم- حدث مجهريّ يقلب توازن السلطة المحلية. وهكذا فالأشجار التوليدية، المنشأة على أساس الأنموذج التركيبيّ لشومسكي، يمكن أن تنفتح في جميع الاتجاهات، وأن تشكل بدَورها جذموراً (١٠). أن يكون شيءٌ ما جذموريّ التشكّل هو أنّ ينتج أغصاناً أو أليافاً لها هيأة جذور أو بالأحرى ترتبط بالجذور، تخترق جذعها وتكون قادرةً حتى على جعلها تخدم في استعمالات عجيبة وجديدة. لقد تعبنا من الشجرة. ينبغي ألاّ نؤمن بَعدَ الآن بالأشجار، ولا بالجذور ولا بالجذيرات، فلشدّ ما عانينا منها. إن الثقافة المشجّرة، من علم الأحياء حتى الألسنيات، لتقوم بكاملها عليها. بالعكس من هذا، ما من جميل، ولا من عاشق، ولا من سياسيّ، إلاّ الأغصان الجوفيّة، والجذور الهوائية، الفسيلة والجذمور. أمستردام مدينة غير متجذّرة قطّ، مدينة-جذمور، مع قنوات-أغصان، حيث يرتبط ما هو نافع بأكبر جنون ممكن، في علاقتّه مع ماكنة حرب تجاريّة.

ليس الفكر شجريّاً، ولا الدماغ مادّة مجذّرة أو متشعّبة

[غُصنيّة]. إنّ ما يدعى خطأً بـ « المتشجّرات» لا يؤمّن ترابطاً أو تضامناً للأعصاب في نسيج متواصل. إن عدم تواصل الخلايا، ودور المحوار (المحور العصبيّ)، وعمل نقاط الاشتباك ووجود الشقوق الاشتباكية المجهريّة، وقفز كل رسالة [بلاغ دماغيّ] فوق هذه الشقوق، هذا كلّه يجعل من الدماغ تعدديّة مَنطوية في حقل كثافتها على نسق احتماليّ غير مؤكّد بالكامل: نسق عصبيّ احتماليّ. الكثير من الناس لديهم شجرة مغروسة في الرأس، إلاّ أن الدماغ نفسه هو عشبٌ أكثر منه شجرة: « يلتفّ المحوار والمتشجّرة أحدهما حول الآخر كما يلتفّ اللبلاب حول العوسج، مع نقطة اشتباك في كلّ شوكة» (١١). كما في حالة الذاكرة. فعلماء الأعصاب والفيزلوجيا النفسية يميّزون ذاكرة بعيدة المدى وأخرى قصيرته (تعمل على مدى دقيقة). الحال، ليس الفارق كمياً فحسب: فالذاكرة القصيرة هي نمط جذموريّ، بيانيّ، في حين تكون الطويلة شجرية وممركزة (دمغة، انطباعة، خارطة أو صورة). ليست الذاكرة القصيرة بالخاضعة أبداً لقانون تجاور مع موضوعها أو تواصل مباشر معه، إنها تقدر أن تكون على مبعَدة، أن تصل أو تعود بعد زمن طويل- لكن دائماً في ظروف عدم تواصل، وانقطاع، وتعدّد. أكثر من هذا، لا يتمايز نمطا الذاكرة هذان كنَمطين زمنيّين للقبض على شيء بذاته؛ بل هما مختلفان، فليست الذكرى نفسها، ولا الفكرة نفسها هي ما يقبضان عليه كلاهما. سطوع فكرة قصيرة المدى: نكتب بالذاكرة القصيرة المدى، وإذن بأفكار قصيرة، حتى إذا كنّا نقرأ بالذاكرة الطويلة للمفهومات الطويلة المدى ونعيد القراءة. تتضمن الذاكرة القصيرة على النسيان كسياق؛ إنها لا تمتزج بالهُنيهة، بل بالجذمور الجماعيّ، الزمنيّ والعصبيّ. الذاكرة الطويلة (العائلة، العرق، المجتمع أو الحضارة) تنسخ وتترجم، إلا أن ما تترجمه يواصل العمل فيها، من على مَبْعدة، في غير أوانه، « بعد لأيٍ»، وليس على الفور.

إنّ الشجرة أو الجذر لتُلهمان صورة جزينة عن الفكر الذي لا يكفّ عن محاكاة المتعدّد انطلاقاً من وحدة عليا، مركز أو قطّاع. في الواقع، إذا ما نحن اعتبرنا مجموع الأغصان-الجذور، فإنّ الجذع يضطلع بدور القطّاع المضادّ بالقياس إلى المجموعات الصغيرة أو الفروع منظوراً إليها من أسفل إلى أعلى: مثل هذا القطّاع يشكل «ثنائيّ الاستقطاب- رابطاً» بالتمايز مع «ثنائيّات الاستقطاب-الوحدات» التي تشكلّها الشعاعات الخارجة من مركز بذاته (١٢). إلاّ أن الروابط تقدر هي نفسها أن تتوالد كما في النَسق الجُذيريّ، ونحن أبداً لا نخرج من الواحد- اثنين ومن التعدديات المزعومة فحسب. وإن إعادات التوليد والانتاج، والرجوعات، والهيدرات والمدوسات (ص)، هذا كله هو أيضاً لا يوفّر لنا مخرجاً. إن الأنساق الشجرية هي أنساقٌ مراتبية تتضمّن على مركز للإدلال والتذويت [الفَردَنة والاحالة إلى الذات]، وآليات مركزيّة هي أشبه ما تكون بذاكرات منظّمة. ذلك أن الموديلات التي تندرج هي فيها إنّما هي مكوّنة بحَيث لا يتلقى فيها عنصرٌ معلوماته إلاّ من وحدة عليا، ولا ينال أثراً على الذات إلاّ خلل روابط قائمة من قبل. نرى هذا بوضوح في المشاكل الحاليّة للإعلامياء والأجهزة الألكترونية، التي ما تزال تحتفظ بالنمط الأعتق للفكر من حيث أنها تعهد بالسلطة لذاكرة أو لعضو مركزيّ فيها. في مقالة جميلة تدين «خيال تشجيرات الأوامر» (الأنساق المُمركزة أو البنيات المتراتبة)، يلاحظ بيير روزنستيل وجان بتيتو أنّ «القبول بأولوية البنيات المتراتبة إنما يعادل إضفاء الامتياز على البنيات الشجرية (....) إن الشكل الشجريّ يقبل بتفسير طوبولوجيّ (مَواقعيّ) (...) وفي نسق تراتبيّ، لا يقبل فردٌ إلاّ بجار فعّال واحد، هو رئيسه المراتبيّ (...) قنوات الايصال قائمة منّ قبل: توجد [البنية] الشجرية قبل الفرد الذي يندمج بها عند موضع محدّد» (الادلال والتذويت). وينوّه المؤلفان في هذا الصدد بأنه حتى عندما نحسب أننا نبلغ تعددية، يمكن أن تكون الأخيرة كاذبةً- ما ندعوه نحن بنسق الجُذير- لأنّ تمثّلها أو تعبيرها غير المراتبيّ ظاهرياً لا يقبل في الواقع إلاّ مخرجاً مراتبياً تماماً: كذلك هي النظرية الشهيرة للصداقة، «إذا كان في مجتمع فردان يتمتعان بصديق مشترك بصورة دقيقة، فهذا يعني أنّ ثمة فرداً صديقاً للآخرين كليهما». (فكما يقول روزنستيل وبتيتو، من هو الصديق المشترك؟ «هل الصديق الشامل لمجتمع الأزواج هذا، هو المعلّم، أم متلقّي الاعتراف أم الطبيب؟ أفكار شتّى مبتعدة كلّها بغرابة عن فرضيّات البداية»؛ أم هو صديق النوع البشريّ؟ أم محبّ الحكمة كما يظهر في الفكر الكلاسيكيّ، حتى إذا كان ذلك كنايةً عن الوحدة المجهضة التي لا تتمتع بقيمة إلا عبر غيابها أو ذاتيتها، التي تقول: لا أعرف شيئاً، لا أعرف شيئاً؟). يتكلّم المؤلفان في هذا الصدد عن حيَل الديكتاتوريّة. هذا هو حقاً مبدأ الأشجار-الجذور، أو المَخرج، حلّ الجُذيرات، بنية السلطة (١٣).

بالتضادّ مع هذه الأنساق الممركزة، يطرح المؤلّفان أنساقاً عديمة التمركز، شبكات مُسيّرات متناهية، يتحقق فيها التواصل بين جار وأيّ جار آخر، حيث لا تكّون الأغصان أو القنوات سابقة الوجود، ويكون الأفراد قابلين للتبادل جميعاً، ولا يتحددون إلاّ بحالة [معينة] في لحظة [معيّنة]، هكذا بحيث تتناسق العمليات الموضعية بعضها مع بعض، وتتزامن النتيجة النهائية الكليّة بالاستقلال عن كلّ هيئة مركزيّة. إنّ ارتسام حالات توهّجية أو عالية الكثافة يحلّ هنا محلّ الطوبولوجيا [دراسة المواقع]، وإن الرسم أو البيان الذي ينظّم انتقال المعلومات هو بصورة من الصور نقيض البيان المراتبيّ... ليس للبيان أيّ مبرّر في أن يكون شجرة (سبقَ أن دَعونا مثل هذا البيان خارطة). مشكلة ماكنة الحرب أو زمرة الرمي: هل أن جنرالاً ضروريٌ حتى يبلغ عدد معينٌ من الأفراد حالة إطلاق النار؟ إنّ المخرج من دون جنرال لهو متوفّر عبر تعددية غير متمركزة تتضمن عدداً محدوداً منً الحالات وتأشيرات السرعة المقابلة لها، من وجهة نظر جذمور حرب أو منطق مغاوير (حرب عصابات)، بلا نسْخ، وبلاصورة لأوامر مركزيّة. بل ليمكن حتى التدليل على أن تعدّدية كهذه- تركّباً أو مجتمعاً مكائنيّين- لتقذف خارجاً عنها، كـ «متطفّل غير إجتماعيّ»، بكلّ مُسيرّ ممركز، وموحّد (١٤). هكذا يكون العدد دائماً: ١ —— n [عدد معينٌ ناقصاً واحد]. ويؤكد روزنستيل

وبتيتو على حقيقة أن المقابلة: متمركز/غير متمركز، لا تصحّ عبر الأشياء التي تحددها هي بقدر ما بفعل أنماط الحساب التي تطبّقها على الأشياء. يمكن لأشجار أن تحُيل إلى جذمور، أو تتبرعم هي نفسها جذموراً. وإنه لصحيحٌ عموماً أن شيئاً بذاته يقبل نمطي الحساب أو نمطي الضبط، لكن ليس من دون أن تتغيرّ طبيعته في حالة وفي الأخرى. مرة أخرى مثال التحليل النفسيّ: لا في نظريّته فحسب بل في ممارسته للحساب والمعالجة نراه، أي التحليل النفسيّ، وهو يخُضع اللاّ- شعور إلى بنيات مشجّرة ومراتبية وذاكرات استجماعية وأجهزة مركزية، الفالوس [القضيب كرمز]، الشجرة-الفالوس. ليس بقدر التحليل النفسيّ أن يغيرّ طريقته بهذا الصدد: على أساس تصوّر ديكتاتوريّ للشعور، يقيم [التحليل النفسيّ] سلطته الديكتاتورية هو نفسه. هكذا يكون هامش تحرك التحليل النفسيّ محدوداً جداً. ثمة دائماً جنرالٌ، أو قائد، في التحليل النفسيّ كما في موضوعه (الجنرال فرويد). وبالعكس، فبمعاملة اللاّ-شعور كنسق عديم التمركز، أي كشبكة مكائنية من مُسيرّات متناهية (جذمور)، يبلغ التحليل الشيزوفرينيّ أو الفصاميّ حالةً من اللاّ شعور أخرى تماماً. الملاحظات نفسها تصحّ على الألسنيّات؛ إذ يتفحّص روزنستييل وبتيتو، بحق، إمكان تنظيم لا-مركزيّ لمجتمع كلمات». إن السؤال، بالنسبة للعبارات مثلمًا بالنسبة للرغبات، لا يتمثل أبداً في اختزال اللاّ-شعور، أو تأويله، ولا حتى في دفعه إلى الادلال باتباع شجرة. بل المسألة هي إنتاج لا- شعور، ومعه عبارات جديدة، ورغبات جديدة: الجذمور هو هذا الانتاج للاّ-شعور نفسه بالذات.

إنه لغريبٌ كم هيمنت الشجرة على الواقع الغربيّ وعلى الفكر الغربيّ كلّه، من علم النبات إلى علم الأحياء، فالتشريح، بل وحتى على مذهب المعرفة، واللاهوت، والأنطولوجيا (علم الكيان)، وكامل الفلسفة...: الأساس-الجذر Grund, roots et fundations. يرتبط الغرب بعلاقة مميزة بالغابة وبقطع الأشجار؛ الحقول المغنومة تُأهَل بنباتاتٍ ذات بذور، مادّة لزراعة نسليّة قائمة على النوع ومن نمط تشجّيريّ؛ وتربية الحيوان بدورها، المنشورة في الأراضي المستريحة [هذه التي تُزرع في موسم وتُترك في آخَر] تعمل على انتقاء صنوف تشكّل تشجيرة حيوانية كاملة. على حين يتقدّم الشرق في صورّة أخرى: العلاقة بالمفازة وبالحديقة (في حالات أخرى، بالصحراء والواحة) أكثر مما بالغابة والحقل؛ زراعة عُصيّات تعمل بتجزئة للفرد [للوحدة الفردية]؛ استبعادٌ أو وضع بين قوسين لتربية الحيوان، المعهود بها إلى مجالات مغلقة أو المدفوع بها إلى مفازة البدو. الغرب، زراعة سلالةً منتقاة مع عناصر فرديّة قابلة للتنويع كثيرة.؛ الشرق، بَسْتنة عدد محدود من الأفراد [الوحدات الفرديّة] يحيل إلى مروحة واسعة من «اللّمات»(ض) . أليس في الشرق، خصوصاً في المنطقة الأوقيانية، من موديل جذموريّ يتضادّ من كل ناحية مع الموديل الغربيّ للشجرة؟ إنّ أودريكور Haudricourt يرى في هذا حتى سبباً للتضادّ بين أخلاقيات العلوّ أو فلسفاته الأثيرة لدى الغرب، وأخلاقيات الكمون وفلسفاته في الشرق: الاله الذي يبذر ويحصد، بالتضادّ مع الإله الذي يزْرق وينبش (الزّرْق في واجهة البذار (١٥)). العلوّ مرضٌ أوربيّ حصراً. ليست الموسيقى هنا نفسها، ولا للأرض فيه الموسيقى عينُها. ولا كذلك الجنْس نفسه: فالنبات البذوريّ، حتى عندما يجمع بين الجنسين، يخُضع الجنس لموديل إعادة الانتاج؛ أما الجذمور فهو بالعكس تحريرٌ للجنس، لا فحسب بإرادة إعادة الانتاج أو تجديد النسل، وإنما بالقياس إلى التناسليّة أيضاً. لدينا نحن الشجرة مغروسة في الأجساد، إنهّا قد صلّبت ونضّدت [في طبقات] حتّى أعضائنا الجنسيّة. أضعنا الجذمور أو العشب. هنريّ ميلر: «الصّين هي العشب الضارّ [العشب المهمل الذي ينمو بلا عناية وبحُريّة] في حقل خسّ الانسانية (...) العشب الضار هو «نيميَسيس» (ط) الجهود البشرية. وبين جميع الحيَوات الخياليّة التي نعزوها للنبات والحيوانات والنجوم، ربما كان العشب الضارّ هو الذي يعيش بالصورة الأكثر حكمة. صحيحٌ أن العشب لا ينتج لا أزهاراً، ولا حاملات طائرات، ولا مواعظ على الجبل (...) لكنّ العشب هو في نهاية الحساب من يملك الكلمة الأخيرة. وفي نهاية الحساب فإلى حالة الصين يرجع كل شيء. هذا هو ما يجُمع المؤرخون على دعوته بغياهب القرون الوسطى. لا مخرج سوى العشب (...) لا يقوم العشب إلاّ بين الفضاءات الشاسعة غير المزروعة. إنه يردم الفراغات. ينمو بين الأشياء الأخرى وخلَلَها. الزهرة جميلةٌ، الخسّ نافعٌ، والخشخاش يصيب بالجنون. إلاّ العشب، فهو فيضٌ [عن الحدّ]، إنه لَدرسٌ في الأخلاق.(١٦)» عن أية صين يتحدّث ميلر، القديمة أم الحاليّة، صين خيالية أو صين أخرى تشكل جزءاً من خارطة متحركة؟

ينبغي تخصيص مكان على حدة لأمريكا. ليست بالطبع معفيّة من هيمنة الأشجار ومن بحثٍ عن الجذور. نرى هذا حتى في الأدب، في البحث عن هوية قومية، وحتى عن انحدار أو نسَبيّة أوربيين (كيرواك خارجاً للبحث عن الأسلاف). يبقى أن كلّ ما حدث وما يحدث من هامّ إنما يعمل بحسب جذمور أمريكيّ: «البيتْنك» [أو الجيل الضائع]، الثقافة الجوفيّة أو الهامشية، العُصَب والعتاة، والاندفاعات العرْضانيّة المباشرة الارتباط بخارج ما. إختلاف الكتاب الأمريكي عن الكتاب الأوربيّ حتى عندما يشرع الأمريكيّ بملاحقة الأشجار. الاختلاف في تصوّر الكتاب.« أوراق عشب» [كما في ديوان والت ويتمان]. وهي ليست الاتجاهات نفسها في أمريكا: ففي الشرق يخُاض البحث الشجريّ والعودة إلى العالم القديم. أمّا الغرب فجذموريّ، مع هنوده الحمر بلا أصول، وهدُبه الدائمة الهرب، وحدوده المتحركة والمزَحزَحة. ثمّةً «خارطة» أمريكية كاملة في الغرب، حيث تشكّل حتى الأشجار جذموراً. لقد قلبت أمريكا الاتجاهات: وضعت شرقها في الغرب، كما لو أنّ الأرض أصبحت كرويّة في أمريكا بالذات؛ غربها في حاشية الشرق تماماً (١٧). (ليست الهند، كما كان يحسب أودريكور، هي من يضطلع بالوساطة بين الغرب والشرق، بل أمريكا هي من تشكّل محور الانقلاب وأواليّته).تُنشد المغنية الأمريكية باتي سميث ثورة طبيب

الأسنان الأمريكي: لا تبحثوا عن جذر، اتبعوا القناة...

ألنْ يكـون هناك أيضـاً نمطان للبيروقراطيـة، بل ثـلاثة (أو أكثر)؟ البيروقراطية الغربية: أصلها الزراعيّ، المساحيّ، الجذور والحقول، الأشجار ودورها الحدوديّ، الاحصاء الكبير الذي قام به غيّوم الفاتح، الاقطاع، سياسة ملـوك فرنسا، إقامة الدولة على أسـاس المُلكيـة، التفـاوض على الأرض بـالحرب، والمحـاكمات، والـزيجات. يختار ملـوك فرنسـا الزنبق لأنـه نبتة ذات جـذور عميقـة تتشبث بـالمنحدر. هـل الشيء نفسه في الشرق؟ أكيـدٌ أنـّهٌ سيكـون مفـرط البسـاطة أن نقـدّم شرقـاً يقـوم على الجذمـور والكُمـون؛ لكنْ صحيحٌ أنّ الـدولـة لا تعمل فيـه بمقتضى رسم شجريّ يحُيل إلى طبقات سابقـة الوجود، مشجّرة ومجذّرة؛ إنهاً بيروقـراطيّة ذات قنـوات، السلطة المائيـة المشهورة، مثـلاً، ذات «الملكيـة الضعيفـة»، حيث تتمخّض الـدولة عن طبقـات محُالـة ومحُيلة إلى قنوات (لاحظ ما بقيَ يمتنع على الدحض في أطروحات لإيتفوغـل). يتصرف المستبدّ هنا كنهـر، وليس كنبع يكـون مرةً أخرى نقطة، نقطـة– شجرة أو جذراً؛ إنّه يلتحم بالميّـاه أكثر ممّا يجلس تحت الشجرة؛ وشجرة بوذا نفسهـا تصبح جذموراً: نهر ماو [بـالتعارض مع] شجرة لـويس (ظ). ألم تعمل أمريكـا هنا أيضـاً كـوسيط؟ ذلك أنها تعمل في الأوان ذاتـه عبر إبـادات وتصفيات داخلية (لا الهنود الحمر فحسب، لكن المزارعين أيضاً، الخ...)، وبّاندفاعات خارجية متتالية من الهجرات. يتمخّض تيّار رأس المال فيها عـن قناة شـاسعة، وإحالـة كمّية للسلطـة، مع « حُصص» مباشرة يتلـذّذ فيها كلّ واحـد على شاكلتـه الخاصّة في مرور التيّار–المال (من هنا أسطـورة –حقيقة الفقيرالذي يصبح مليونيراً ليصبـح فقيراً من جديد): على هـذه الشاكلـة يجتمع كلّ شيء في أمـريكـا، التي هي في الأوان ذاتـه شجـرة وقنـاة، جـذر وجـذمـور. ليس ثمة من رأسماليـة كـونيـة، وفي ذاتها، بل تقيم الرأسمالية في تقاطع جميع أنماط التشكّل، إنها دائماً، وبطبيعتها، رأسماليـة جديـدة، وهي تبتكر من أجل الضرّاء وجههـا الشرقيّ ووجهها الغربيّ، وتَلاعُبها بالاثنين.

نحن في الوقت عينه على نهج خاطـىء، مع كل هذه التوزيعات الجغرافية. ممرّ مسدودٌ؛ لا بأس. إن كان يتعينّ تبيين أنّ الجذامر لها هي الأخرى استبـدادها الخاصّ ومراتبيّتها الخاصّـة، الأكثر قسوةً من سـواهما، فهذا حسنٌ، إذْ ليس ثمة من ثنائيـة، ما من ثنائيـة أنطولـوجية هنـا وهناك، ولا من ثنـائية أخـلاقيّة للطيّب والشرّير، مـا من مزيج ولا من خلاصـة (تركيبة) أمريكيّـة. ثمة عُقَدُ تشجير في الجذامر، واندفاعات جذمورية في الجذور. بل أكثر من هذا، ثمة تشكّلات استبـدادية، للكُمون و التقنّن (من القناة)، خـاصّة بـالجذامر. ثمـة تشوّهـات فوضـويّة في النسق المتعـالي للأشجـار والجذور الهوائية والأغصان الجوفيّة. مـا يهمّ هو ألاّ تتضـادّ الشجرة–الجذر مع الجذمـور–القناة كنمَطَين: أحـدهما يعمل كمـوديل ونسخة متعـاليين، حتى إذا كان ينتج هـروباتـه الخاصـة، وحتّى إذا كان يحفّـز [على قيام] قنـاة استبداديـة. لا يتعلّق الأمـر بهذا الموقع أو ذاك على الأرض، ولا بهذه اللحظة أو تلك في التاريخ، ولا كـذلك بهذه المقولـة أو تلك في الفكر. بل يتعلّق الأمر بـالعالم، الـذي لا يكفّ عن القيـام والانغراس، وبـالسياق الذي لا يكفّ عن الاستطـالة، والتصـدّع، والاستئناف. مثنـوية أخرى، أو جـديدة؟ كـلاّ. مشكلة الكتابـة: تلزم تمامـاً تعابير غير دقيقة لتحديد شيء ما بـدقّة. لا لأنه يجب المرور من هنا، ولا لأننا لا نقدر على العمل إلاّ تقريبياً: ليس عدم الـدقّة إجراءً تقريبياً، بل هو بـالعكس المرّ الـدقيق لما يحدث. إننـا لا نرجع إلى ثنـائية إلاّ لنُدين أخرى. لا نستخـدم ثنائية موديلات إلاّ لنبلغ سيـاقاً يُدين كلّ موديل. تلـزم في كل مرّة مصحّحـات دِماغيّة تحلّ الثنـائيات التي لم نشأ إقـامتهـا، بل التي بهاَ نمـرّ. الوصـول إلى الصيغـة السحرية التي نبحث عنهـا جميعاً: التعددية = الأحـادية، مارّين بجميع الثنـائيات التي هي العـدوّ، لكنّه العـدوّ الضروريّ تماماً، الأثاث الذي لا ننفكّ نغيرّ مكانه.

دعونـا نلخّص المواصفات الأسـاسية لكلّ جـذمور: خـلافاً لـلأشجار أو لجذورهـا، يَصل الجذمور نقطـةً ما بأخرى، ولا تحيل كل واحـدة من خصـائصه بـالضرورة إلى خصـائص من الطبيعـة نفسها، بل هـو يدفـع إلى العمل نظُماً للعلامـات بالغـة الاختـلاف، بل وحتى حـالات لا–علامـات. لا يسمح الجذمـور بإرجـاعه لا إلى الـواحد ولا إلَى المتعـدّد. ليس هو الـواحد الـذي يصبح اثنين، ولا حتى الـذي يصبح مباشرةً ثـلاثة أو أربعـة أو خمسـة، الخ... ليس متعـدداً نابعـاً من الـواحـد، ولا هذا الـذي ينضاف إليه الـواحد (عدد ما + ١). ليس مكـوّناً من وحدات، بل من أبعـاد، أو بالأحـرى من اتجاهات في حـركة. لا بـداية لـهُ ولا نهاية، بل دائماً وسطٌ يتنامى عبرَهُ وَيفيض. إنه يشكّل تعدديات خطيّة بعدد غير محدد مـن الأبعاد، بلا ذات ولا موضـوع، قابلة للنشر في حقّل صلابةٍ، ويكـون الواحد مطروحـاً منها دائماً (عدد معينّ –١). مثْلُ هذه التعـددية لا تتغيرّ أبعـادها من دون أن تغيرّ طبيعتها في ذاتها وتتحوّل. بـالتضادّ مع بنيـة تتحدّد بمجمـوع نقـاط ومواقع، وبعـلاقـات ثنـائية بين هـذه النقـاط وعلاقـات ثنـائيّة–أحـادية بين هـذه المواقع. لا يقـوم الجذمور إلاّ بـرسم خطـوط: خطـوط انقسام، وتطـابق، هي أبعـاد، لكنْ كـذلك خطّ هروب أو ترحيل بما هو بُعـدٌ أعلى تتحول بمقتضاه التعددية، إذ تتبعه، وتُغيرّ طبيعتهـا. لن نخلط بين هـذه الخطوط أو الـرسوم، وخطـوط سلاليّـة من نمط متشجّـر ما هي إلاّ وصُـلات قابلـة للموضعة بين نقاط ومواقع. خلافاً للشجرة، ليس الجذمور قابلاً لإعادة الانتاج: لا إعـادة إنتاج برانيّة كما في الشجـرة–الصورة، ولا جوانيّـة كما في البنية–الشجرة. الجذمـور ضدّ–نَسَبيـة. هو ذاكـرة قصيرة، أو ضـدّ–ذاكـرة. يعمل الجذمـور بـالتنـوّع، بالتوسّع، بالغزو، بالقنص، والـزّرْق. خلافاً للخطّوطية، وللرسم أو للفوتوغراف، وخلافاً للنّسخ، يرجع الجذمور إلى خارطة يجب أن تكون مُنتجة، مُنشأة، قـابلة للتفسيخ دائماً، وللربط، والقلب، والتعديل، ذات مداخل ومخارج متعددة، مع خطوط هروبها هي. إنّ النّسـخ هي مـا ينبغي إرجـاعـه إلى الخرائط، لاالعكس. ضـدّ الأنسـاق المُـركزة (وإن تكن متعـددة المراكـز)، ذات التـواصل المراتبيّ والوصـلات المُقامة سلفـاً، يصنع الجذمور نسقـاً عديم التمركـز، غير مراتبيّ، وغير دالّ، بلا جنرال، ولا ذاكـرة تنظيمية

أو مُسيرٌ مركزيّ، ويتحدّد بسريـان حالات وليس أكثر. ما يشكل محور السؤال في جـذمور هـو علاقـة بالجِنس، لكنْ بـالحيوانيّ أيضـاً، وبالنبـاتيّ، وبـالعالم، والسيـاسـة، والكتاب، ومطبـوع الأشياء ومصنوعها، علاقة تامّة الاختلاف عن العلاقة الشجريّة: جميع أنماط «الصيرورات».

إن هضبـةً (ع) لهي دائماً وسطٌ، لا بـدايـة أو نهايـة. وكلّ جذمور إنما هو مكوّنٌ من هضاب. يستخدم غريغوري باتيسون Gregory Bateson المفردة «هضبـة» لتحـديـد شيء بـالـغ الخصوصية: منطقة متواصلة من الكثافات أو التوهّجات، تتوتّر حول ذاتها، وتتنـامى، متفاديـةً كل توجّـه صوب نقطـة عليا أو نهـايـة خـارجيـة. يطـرح بـاتيسون مثـالَ الثقـافـة البـالينيّـة [أندنوسيا]. إنّ ألعاباً جنسيّة تجمع الأم والطفل، أو شجارات بين الرجال، تمرّ فيهـا بمنطقة الاستقرار الكثافيّ هـذه. « إن نوعاً من هضبـة متـواصلة من الكثـافة تحلّ هنا محلّ الـذروة الجنسيّة»، ومحلّ الحرب أو نقطة الأوج. إن إحـدى الخصائص المزعجـة في الروح الغربية إنّما تتمثل في إحالتها التعابير أو الأفعال إلى نهايات أو غايات برانيّة أو متعالية، بدلَ تقديرها عندَ حقل كمون بحسب قيمتها ذاتها(١٨). فمثلاً، لما كـان كتابٌ مكوّناً مـن فصوّل، فهو يتمتّع بنقاط أوْجه، نقاط نهايته. مـا يحدث بالعكس لكتاب مكوّن من هضبات، يتوّاصل بعضها مع بعض عبر شقوق مجهريّة، كما في دماغ؟ إننّا ندعو « هضبة» كلّ تعدديـّة قابلة للوصّل بتعدديات أخـرى بأغصـان جـوفيّـة مصطنعـة، بحيث تشكّل جـذمـوراً وتَبْسطه. نكتب هَذا الكتاب كجذمور. كوّناه من هضبات. وَهبناه شكـلاً حَلَقيـاً: إنّما من أجل الضحـك. كنّـا نستيقظ كلّ صبـاح، ويتساءل كلّ واحد منّا بأية هضبة يبدأ، يكتب خمسة أسطر هنا، وعشرةً هنـاك. عشْنا تجارب هـلاَسيّـة، ورأينا إلى سطـور وهي تغادر، كصفوف من النمل، هضبةً لتلتحق بأخرى. صنَعنا دوائرَ تلاق. كلّ هضبةً يمكن أن تُقرأ في أيّ مكان، وتوضع في علاقة مع أية هَضبة. إنْ تـوخّينا المتعددَ، لَزم لذاك طريقـة تحقّقهُ فعلياً، لا حيلة طبوغـرافيّة (شكلية-طباعيـة)، ولا براعة قامـوسية، مزج كلمات أو ابتكارهـا، ولا أيّ جرأة بنـائية يمكن أن تغني عـن هذه الطريقـة. فهذه الأشياء إن هي في الغـالب إلاّ إجراءات محاكـاتية مـوجّهة لحلّ عُـرى وحـدة مدعّمـة في بُعـد آخر من أجل كتـاب -صـورة. نـرجسيّـة تقنيّة. ليستَ الابتكارات الطبـوغـرافيـةُ والقامـوسية والبنائيـة ضرورية إلاّ عنـدما تكفّ عن الانتماء إلى الشكل التعبيريّ لوحدة خفيّة، لتصبح هي نفسها واحداً من أبعاد التعدّديـة المعتبرَة، ولا نعرف إلاّ نجاحات نـادرةً في هذا المضمار (١٩). لم نفلح نحن في تحقيق ذلك. إستخْدمنا، فحسبُ، مفردات عملتْ بالنسبة لنا كهضاب. الجذمورية = التحليل الشيزوفرينيّ = التحليل التنضيديّ = البراغماتيـة = السيـاسـة المجهريّـة. هذه المفردات مفهـومات، لكنّ المفهومـات خطوط، أي أنسـاق أعداد مـرتبطـة بهذا البُعد مـن التعدديـات أو ذاك (نضـائد، سـلاسلَ جزيئيّـة، خطوط هروب أو قطع، دوائر إلتحـام أو تلاق، الخ...) إننا لا نطمح بأيـة حال من الأحوال إلى لقب علميّ. إننـا لا نعرف من علميّة ولا من أيديوّلوجية، بل تركّبات وّليس أكثر. وليس ثمة سوى تركّبات مكائنية للـرغبة، وتركّبات جماعيّة للتعبير. ما من إدلال ولا من مُذاوَتة (من الذات): الكتـابة ضمن عدد من الأبعاد غير مُحدد (كلّ تعبير مُفَرْدَن يظل سجينَ الـدلالات المُهيمنة، وكلّ رغبة دالّـة تحُيل إلى ذوات مهيمَن عليها). وإن تـركّباً في تعـدديّته ليشتغل في الأوان ذاته بالضّرورة على تيارات أو دوافق سميائية، وتيارات مادّيـة وتيارات إجتماعية (بالاستقّـلال عن الاستعادة التي يمكن أن تمُارس عليّها في متن نظـريّ أو علميّ). لم يَعد ثمة من توزيع ثلاثيّ بين حقـل واقـع (العالم) وحقل تمثل (الكتاب)، وحقل ذاتية (المؤلف). إلاّ أنَ تـركّباً ما إنما يضعَ في ارتّبـاط عدداً من التَعدديـات مأخوذة في كلّ واحـد من هذه النظم، وهكذا بُحيث أن كتاباً لا يجد تتمّته في الكتاب الـلاّحق، ولا موضوعه في العالم، ولا ذاته الفاعلة في مؤلّف أو أكثر. بإيجاز، يبدو لنا أن الكتابة أبداً لن تنكتب بما فيـه الكفـايـة باسم خـارجٍ مـا. ليس للخـارج من صورة، ولا من دلالـة، ولا من ذاتيّة. الكتـاب، تركّبٌ مع الخارج، ضدّ كتـاب-صورة العـالم. كتاب-جـذمور، وليس منقسماً، أو خذروفياً أو محزوماً. ألاّ نشكلَ جـذراً أبداً، ولا أن نغرس جذراً، مع أنّ من الصعب عـدم معـاودة السقـوط في هـذه الاجـراءات العتيقة. «إن الأشياء التي تخطـرلي تتقدم إليّ لا عبرَ جذرها، وإنما عبر نقطة مـا مموقَعة عنـد وسطها. حاولـوا، إذن، الامساك بها، حاولـوا استبقاء ضمّة من العشـب لا تبدأ بالنموّ إلاّ عند وسط الغصن، وبها تمسكّـوا»(٢٠). لمَ يكـون الأمـر بمثل هـذه الصعوبة؟ إنـه لسؤال علم علامات (سيميـوتيكا) إدراكيّ. ليس من السهل تلقّي الأشيـاء من وسطهـا، وليس من عل إلى سُفُل أو بالعكس، ولا من اليسار إلى اليمين وبالعكس: حاولوا، تروا أن كلّ شيء سيتغير. ليس من السهل رؤيـة العشب في الأشياء والكلمات (على النحو ذاته يقـول نيتشه أنّ المقولة المقتضبـة-الأفوريزم- ينبغي أن « تجُترّ»، وأنّ هضبةً لا تكون أبداً مفصـولةً عن الأبقار التي تأهلها، والتي هي غيوم السماء أيضاً).

يُكتَبُ التـاريـخ، لكنـه دائماً كُتبَ من وجهـة نظـر المُقيمين [المتوطّنين]، وبـاسم جهاز دولة توحيـديّ يظلّ على الأقلّ ممكناً حتى عندمـا يتحدّثون عن رُحَل. إن ما ينقصنـا ليس تاريخاً، بل بالعكس نـومادولوجيـا (علم بداوة أو تـرحّل). ومع ذلك، فهنا أيضـاً نجـد نجاحات نـادرةً وعظيمةً، «حمة (غ) الأطفـال» مثلاً: كتـاب مـارسيل شـّلإوب Marcel Schwob الذي يعـدّد الحكـــايـــات كهضاب متعددة ذات أبعاد متنوّعة. كتاب أندريزيبلإسكي Andŕzejewski، «أبواب الفرّدوس»، المكوّن من جملة واحـدة لا تنقطع، مدُ أطفال، مدُ مسيرة مع مـراوَحات، وتمطّط، وتسارع، وتيـار علاماتيّ مّن جميع اعتّرافـات الأطفالَ الذين يـأتون للتصّريح بأنفسهم أمـام الراهب الشيخ في مقـدمة الموكب، تيارالرغبة والجنس أيضاً، حيث خـرج كلّ واحد مدفوعاً بـالحبّ، تحدوه، بمبـاشرة تقلّ أو تكبر، الـرغبـة السـوداء مـا بعد-الموتية والمثُلية لعمدة لإنـدوم، مع دوائر تلاق عديدة- ليس المهمّ أن تشكلّ التيارات «واحـداً أو تعدديـة»، فنحنّ ماعدنـا عند هذا الصعيد: ثمة تركّب جماعيّ للتعبير، وتـركّب مكائنيّ للرغبة، أحـدهما في الآخر، وكـلاهما مـوصولان بخـارجٍ رائع يشكّل في

جميع الأحوال تعددية. ثمّ أحدث زمنياً، كتاب أرمان فاراشي عن الحملة الصليبية الرابعة، «التخلّع» La dislocation الذي تتباعد فيه الجمل وتتبعثر، أو تتدافع وتتعايش، وتشرع الحروف والطبوغرافيا بالرقص بقدر ما تمعن الحملة في الهذيان (٢١). هي ذي نماذج كتابة مترحّلة وجذمورية. تقترن الكتابة بماكنة حرب وخطوط هروب، وتهجر الطبقات المنضّدة والقطّاعات، والتوطّن، وجهاز الدولة. لكن لمَ ما يزال يلزم أنموذج أو موديل؟ ألم يصبح الكتاب بَعْدُ صورة حملات («صليبيّات»)؟ أما ثمة، بَعْدُ، وحدةٌ محفوظةٌ، وحدة خذروفيّة [دائرة حول مصراع بذاته] في حالة فاراشي، أو وحدة العمدة الجنائزيّ في الحالة الأخرى الأجمل، حالة «أبواب الفردوس»؟ أتلزم ترحّليّة أعمق من ترحّليّة الصليبيّات، ترحّلية البدو الحقيقيّين، أو ترحّلية مَن لم يعودوا ليتحركوا ولا ليحاكوا شيئاً؟ بل يراكبون فحسب. كيف سيجد الكتاب خارجاً كافياً يقدر أن يتراكب معه في المختلف أو المتنافر وليس عالماً ليُعيد إنتاجه؟ لمّا كان الكتاب [شيئاً] ثقافياً، فهو، بالضرورة، نسْخٌ: نسخٌ لنفسه أوّلاً، وللكتاب السابق للمؤلّف نفسه، ونسخُ كتب أخرى مهما تكن إختلافاتها، نسْخٌ لا نهاية له لمفهومات ومفرداتٍ قائمة، نسْخٌ للعالم الحاضر، الماضي أو القادم. لكنّ الكتاب ضدّ-الثقافيّ يمكن أن يكون هو الآخر مخترَقاً بثقافة بالغة الثقل: ومع ذلك فهو يقدر أن يسلّط عليها ممارسة فعّالة للنسيان لا للذاكرة، للتنمية المتدنيّة لا لتقدّم ينبغي تنميته، للترحّل لا للتوطّن، للخارطة لا للنسْخ. الجذمورية= التحليل الشعبي (بوب)، حتى إذا كان للشعب أشياء أخرى يقوم بها سوى القراءة، وحتى إذا بقيت كُتل الثقافة الجامعية أو المتشبّهة بالعلم بالغة الاجهاد وثقيلة. ذلك أن العلمَ سيكون مجنوناً تماماً إذا ما تركناه يعمل ما يريد؛ أنظروا إلى الرياضيّات، إنها ليست علماً، بل رطانةً رائعة، وترحّلية. حتى في المجال النظريّ، وخصوصاً فيه، يظلّ أيّ ترميق هشّ وبراغماتيّ أفضل من نسخ المفهومات، مع انقطاعاتها وتقدّماتها التي لا تغيّر شيئاً. القطيعة الخفيّة، لا القطْع الدالّ. ضدّ جهاز الدولة، ابتكر الرُحّل ماكنة حرب. أبداً لم يَفهم التاريخُ البداوةَ، ولا الكتاب فهمَ الخارج. طوال تاريخ مديد، بقيت الدولة هي موديل الكتاب والفكر: اللوغوس، الفيلسوف-الملك، تعالي الفكرة، داخلية المفهوم، جمهورية الأفكار، محكمة العقل، موظفو الفكر، الانسان المشرّع والفاعل. نزوع الدولة إلى أن تكون هي الصورة المستَدخلة لنظام للعالم، وإلى أن تجذّر الانسان. لكنّ علاقة ماكنة حرب بالخارج لا تشكلّ «موديلاً» آخر، بل هيَ تركّبٌ يجعل الفكرَ يصبح مترحلاً هو نفسه، والكتاب قطعةً لجميع المكائن المتحركّة، غصناً لجذمور (كلايست وكافكا ضدّ غوته).

الكتابة بعدد [من الأبعاد] غير معلوم، الكتابة بعدد -١، الكتابة في شعارات: كوّنوا جذموراً لا جذراً، لا تغرسوا أبَداً! لا تبْذروا، بل ازرُقوا! لا تكونوا واحداً ولا كثيراً، بل تعدديات! شكّلوا خطاً وليس أبداً نقطة(ف)! تحوّل السرعةُ النقطةَ إلى خطّ (٢٢)! كونوا سريعين، حتى ثابتين في مكانكم! خطُ حظ، خطّ كفل (ق)، خطّ هروب. لا تبتعثوا في داخلكم جنرالاً! لاأفكار صائبة، بل محض فكرة (جان-لوك غودار). حوزوا أفكاراً قصيرة. إصنعوا خرائط، لا صوراً فوتوغرافية ولا رسوماً. كونوا الفهد الورديّ، ولتكن غرامياتكم هي الأخرى كالزنبور والسحلبيّة، القطة و القردح. يقولون عن النهر-الطاعن-في السنّ (ك):

« إنّه لا يزرع البطاطس
ولا يزرع القطن
ما يزرعونَ يُنسى بسرعة
أما النهر-الطاعن-في-السنّ فلا يكفّ عن الجرَيان».

إن جذموراً لا يبدأ، ولا يفضي إلى مكان، إنه دائماً في الوسط، بين الأشياء، كون-وسيط، intermezzo(ل). الشجرة انحدارٌ أو بُنوّة، أما الجذمور فهو قرانٌ، وقرانٌ فَحَسب. تفرض الشجرة فعل «الكينونة» ؛ أما الجذمَور فيجَد نسيجه في حرف العطف « و...و...و...» ثمة في هذا العطف من القوّة ما يكفي لرجّ فعل الكينونة واقتلاعه. إلى أين أنتَ ذاهب؟ من أينَ انطلاقك؟ وماالذي تقصد؟ هذه أسئلة غير مجدية حقّاً. ممارسة المحو، الانطلاق أو معاودة الانطلاق من الصفر، البحث عن بدء، أو أساس، هذا كلّه يفترض تصوّراً خاطئاً للسفر وللحركة (منهجيّ، تربويّ، تلقينيّ، رمزيّ...) لكن ثمّة لدى كلايست، ولينتس، وبوخنر، شاكلة أخرى في السفر كما في الحركة، الانطلاق من الوسط، بالوسط، الدخول والخروج، وليس البدء ولا الانتهاء (٢٣). أكثر من هذا، فالأدب الأمريكيّ، والانجليزيّ من قبل، هما اللذان أبانا عن هذا الاتجّاه الجذموريّ، وعرفا أن يتحركا بين الأشياء، ويُقيما منطقاً لـ«الواو»، ويقلبا الأنطولوجيا، ويخلعا الأساس، ويُلغيا البداية والنهاية. عرفا أن ينشئا براغماتية. ذلك أن الوسط لا يعني المعدّل، بل هو بالعكس الموضع الذي تروح فيه الأشياء تتسارع. لايدلّ «بين الأشياء» على علاقة قابلة للموضَعة تذهب من أحدها إلى الآخر وبالعكس، بل هواتجاه عموديّ، حركة عرضانيّة تجتذب الواحد والآخر، جدول بلا بداية ولا نهاية، يقضم ضفتيه ويتسارع في الوسط.

هوامش المؤلف والمترجم:

(أ): الجذمور:.تجمعه العرب على «جذامر» و«جذامير»، وهو ساق أرضيّة شبيهة بالجذر، لكنّها ليست جذراً. ولقد وجد بعض المترجمين مايُغريه في صياغتها على وزن اسمها الفرنسيّ: rhizome («جذروم»!)، ولاندري مايدفع إلى محاكاة اللغات الغربيّة حتّى في صيغها الاشتقاقيّة (المترجم).

(ب): «الضدّ-أوديب»: هو الجزء الأوّل من كتاب دولوز وغواتاري:«الرأسماليّة والشيزوفرينيا»، الذي يشكّل النصّ الحاليّ فاتحة جزئه الثاني: «ألف هضبة». والضدّ-أوديب مصوغ على غرار: «ضدّ-المسيح»، أي عدوّه. فالنيّة هنا لـ«اغتيال» الأوديبيّة ولاأوضح (المترجم).

(ت): صفة «المكائنيّ» (تقابل machinique) ضروريّة هنا لأنّ المؤلّفين يفكّران هنا (كما رأينا في «المكائن الراغبة») بمايشبه معملاً أو مصنعاً، وماكان من مفردة «الآلة» إلاّ أن تختزل الحركة وتحرفها في اتّجاه عمل «آليّ». يلاحظ القارىء في مواضع أخرى من هذا الكتاب أنّنا ترجمنا أحياناً حتّى المصطلح المعروف «آلة حرب» إلى «ماكنة حربيّة» لملاءمة التعبير الأخير أكثر لهذا السياق الذي تتنادى فيه المصطلحات ويكمّل بعضها بعضاً (المترجم).

(ث): مثلما أشرنا إليه في تقديمنا، فالمؤلّفان يريان أنّ كافكا قد تنبّأ بالصيرورة البيروقراطيّة لعالمنا بما يرفع عن عمله كلّ صفة فنطاسيّة طالما أضفيت عليه اعتباطاً (المترجم).

(ج): أنظرْ بصدد بورو وتقنيته في القطع، «مسار فكريّ» في هذا الكتاب (المترجم).

(ح): يسمّى مجهضو الأطفال «صانعي ملائكة» لأنهم يضيفون إلى الأخيرين ملائكة جدداً هم الأطفال الموتى. لكنّ الفيلسوفين يستثمران ساخرَين الدلالة الحرفيّة للتعبير (المترجم).

(خ): الكتابة بحسب n-1 هي الكتابة بحسب عدد معيّن بعد إنقاصه واحداً (القبول بالانطراح من المجموع) (المترجم).

(د): encodage، من: code، صناعة الشيفرة أو المرموزة. ومن الأخيرة اجترحنا مفردة «الترميز» لمرونتها. ويتقاطع معها décodage: «فكّ الترميزات أو الشيفرات». أنظرْ بهذا الصدد كشّاف المصطلحات (المترجم).

(ذ): من «الكوجيتو»، وهو إعلان مبدئيّ، من نمط كوجيتو ديكارت المعروف: «أنا أفكّر، إذن أنا موجود» (المترجم).

(١) أنظرْ برتيل مالمبرغ « الاتجاهات الجديدة في اللسانيّات» (مثال الاسبانية القشتالية):

Bertil Malmberg, "Les nouvelles tendances de la linguistique (l'exemple du dialecte castillan)", PUF, P 97 sq.

(٢): أرنست يونغر، « مقاربات، مخدّرات وسُكْر»:

Ernst Junger," Aproches, drogues et ivresses", Table ronde, P ,218.304

(٣): ريمي شوفان، «حوارات حول الجنس»:

Rémy Chauvin, in" Entretiens sur la sexualité", Plan, P.205.

(ر): ADN (في المصطلحيّة الانجليزيّة: DNA) هو مختصر التسمية العلميّة لحامض عصبيّ-تكوينيّ يقول العلماء أنّه يختلف لدى كلّ فرد أو كائن عن سواه، وإليه يرجع مجموع خصائصه التكوينيّة (المترجم).

(ز): القردح: نوع من السعادين الأفريقيّة، من نوع كلبيّات الرأس (المترجم).

(٤) بخصوص أبحاث ر. بنفينست R.E.Benveniste و غ.ج. تودارو G.J. Todaro، أنظرْ إيف كريستن « دور الجراثيم في التطوّر»:

Yves Christen, "Le rôle des virus dans l'évolution", La Recherche, n.54.

كتب:« تقدر الجراثيم، بعد الادخال-الاستئصال في خلية، أن تحمل معها، على أثر خطأ في القطع، نُتفاً من الـ DNA (المركّب الخلويّ) الخاصّ بمضيّفها وتنقلها إلى خلايا جديدة: وهذه هي قاعدة ما يدعى بالتخطيط الوراثيّ. ينتج عن هذا أنّ الاعلام الوراثيّ الخاص بمنظومة عضوية أو جسم يمكن أن ينتقل إلى آخر بفعل الجراثيم. وإذا كنّا معنيّين بالحالات المتطرّفة، فيمكن أن نتخيل إمكان حصول هذا التحويل للإعلام من نوع أكثر تطوراً إلى نوع أقلّ تطوّراً أو مولّد للسابق. وعليه، فلعلّ هذه الأوالية تعمل بعكس تلك التي يتبعها التطوّر بصورة كلاسيكية. وإذا ما كان لمثل هذه الانتقالات للمعلومات كبير أهميّة، فسنكون في بعض الحالات محمولين إلى إحلال رسوم شبكية (مع تواصلات بين الفروع أو الأغصان بعد تمايزاتها) محلّ الرسوم الدغلية أو الشجرية التي تخدم في تمثّل التطور حالياً » ص٢٧١).

(٥): فرنسوا جاكوب، « منطق [الكائن] الحيّ »:

Francois Jacob, "La logique du vivant", Gallimard, PP 312,333.

(٦): كارلوس كاستانيدا، «عشب الشيطان والدّخنة الصغيرة»:

Carlos Castaneda, " L'herbe du diable et la petite fumée", Ed du soleil noir, P.160.

(٧): لابيير بولين، «عن إرادة وصدفة»: Pierre Boulez, " Par volonté et par hasard", Ed. du Seuil, P.14

كتب:« تزرعه [الشكلّ الموسيقيّ] في تربة معينة، وفجأةً يشرع بالتكاثر كالعشب الضار». وفي ص ٨٩، عن التكاثر أو التوالد الموسيقيّ:« موسيقى طافية، تحمل فيها الكتابة نفسها للعازف استحالةَ الحفاظ على تزامنٍ مع زمن [موسيقيّ] مدفوع».

(٨): أنظرْ ميلاني كلاين، «التحليل النفسيّ لطفل»:

Mélanie Klein, "Psychanalyse d'un enfant", Tchou.

دور خرائط الحرب في أنشطة ريشارد.

(س): هانس Hans (ويُعرف بالصغير هانس): طفل لأحد أتباع فرويد، أصيب وهو في الخامسة، ولدى ولادة شقيقة له، بهيلة من الخيول، فكان يرفض الخروج من المنزل خشية أن يعضّه حصان. قام فرويد بتحليله، ونشر على أثر التحليل (في ١٩٠٩) دراسته الأولى في التحليل النفسيّ للأطفال، يربط فيها بين عصاب الصغير هانس وعقدة أوديب (المترجم).

(٩): فرنان دوليني، « الصوت والرؤية»:

Fernand Deligny, " Voix et voir", Cahiers de l'immuable", Recherches, avril 1975.

(١٠): أنظرْ ديتر فوندرليش: «البراغماتيّة ووضعيّة العبارة والمؤشّرات الزمكانيّة»:

Dieter Wunderlich, " Pragmatique, situation d'énonciation et deixis", in langages, N' 26, juin 1972, PP.50 Sq.

محاولات ماك كاولي، سادوك، وفوندرليش لإدخال «خواصّ براغماتية» في أشجار شومسكي.

(١١): ستيفن روز، « الدماغ الواعي»:

Steven Rose, Le cerveau conscient, Ed. du Seuil, P.97, et, sur la mémoire, PP.250 sq.

(١٢) انظر جوليان باكوت، «الشبكة الشجرية، تخطيط أولي للفكر»:

Julien Pacotte, "Le réseau arborescent, schème primordial de la pensée," Hermann 1936.

يحلّل هذا الكتاب ويُنمّي رسوماً مختلفة للشكلّ التشجيريّ، وليس الأخير مقدّماً فيه كشكلانيّة بسيطة وإنما باعتباره «الأساس الفعليّ للفكر الشكليّ». يدفع الفكر الكلاسيكيّ إلى مداه الأخير، ويقتطف جميع أشكال «الواحد-اثنين»، في نظرية ثنائية التقطّب. يفضي مجموع الجذع-الجذور-الأغصان إلى الرسم التالي:

مضاد مقطع

وحديثاً قام ميشيل سير بتحليل تنويعات ومتتاليات شجرية في الميادين العلمية الأكثر تبايناً: كيف تتشكلّ الشجرة انطلاقاً من «شبكة»:

Michel Serres, "La traduction", Ed. de Minnit, PP.27 sq.;" Feux et Signaux de brume", Grasset, PP.35 sq.)

(ص): يشيران إلى تشكّلات من نمط «الهيدرا»، وهو أفعوان خرافيّ بتسعة رؤوس، و«المدوس» («الميدوز»)، وهو حيوان بحريّ هلاميّ يضيء في الليل (المترجم).

(ض): اللّمة: هي النباتات التي تتوالد بالانشطار كالتوائم، والمثال الأشهر عليها هو البطاطس (المترجم).

(١٣): بيير روزنستييل وجان بتيتو، « المُسيرّ غير الاجتماعيّ والأنساق غير المتمركزة»:

Pierre Rosenstiehl et Jean Petitot, " Automate asocial et systèmes acentrés",

in Communications, N. 22, 1976.

وبخصوص نظرية الصداقة، أنظرْ هـ.س. ويلف:

H.S.Wilf, "The Friendship Theorem in Combinatorial Mathematics", Welsh Academic Press;

وبخصوص نظرية من النمط ذاته، تدعى نظرية اللاَّ- حسم الجماعيّ، أنظرْ ك.ج.أرّو، «الاختيار الجماعيّ والتفضيلات الفردية»:

K.J. Arrow," Choix collectif et Préférences individuelles", Calmann-Lévy.

(١٤): أنظر المصدر السابق. وتتمثل الخصيصة الأساسية للنسق غير المتمركز في كون المبادرات الموضعيّة منسّقاً فيما بينها بالاستقلال عن كلّ هيئة مركزية، بما أن الحساب يتحقق في مجموع الشبكة (تعددية). «من هنا فإنّ الموضع الوحيد الذي يمكن أن تُنشأ فيه لائحة أرشيفيّة (بطاقيّة) للأشخاص، إنما يقيم عند الأشخاص أنفسهم، القادرين وحدهم على حمل وصفهم وتجديده أو ترهينه(من الراهنيّة). إن المجتمع هو الاضبارة الوحيدة الممكنة للأشخاص. إن مجتمعاً غير متمركز، طبيعيّاً، ليرفض كلّ مُسيِّر ممركز، كطفيليٍّ غير إجتماعيّ» (ص ٦٢). وبخصوص «نظريّة «زمرة الاعدام' Firing Squad، أنظر ص ٥١- ٥٧. بل يحدث حتى أن يقوم الجنرالات، ضمن حلمهم بالهيمنة على التقنيات الشكليّة لحرب العصابات، أن يستعينوا بتعدديات من «مقياسات تزامن»، «مستندة إلى خلايا خفيفة متعدّدة لكن مستقلّة»، ولا تتضمّن نظرياً إلاّ الحدّ الأدنى من السلطة المركزية و«المُناوب المراتبيّ»،أنظر غي بروسوليه، دراسة في اللاَّ-معركة:

bataille",-Guy Brossolet, "Essai sur la non Belin, 1975.

(١٥): بخصوص الزراعة الغربية للنبات البذوريّ والبستنة الشرقية للعصيّات، وبخصوص مقابلة «البذر/الزّرْق»، و الفوارق في تربية الحيوان، أنظرْ أودريكو: «تدجين الحيوانات، وزراعة النبات، ومعاملة الغير» (١٩٦٢) و«أصل اللُّمات والقبائل» (١٩٦٤):

Haudricourt, " Domestication des animaux, Culture des plantes et traitement d'autrui", (L'Homme, 1962) et " L'origine des clones et des clans" (L'Homme, Janvier 1964).

ولا تشكلّ الذرة والرزّ استثناءً: إنهما من الحبوب «المتبنّاة تقليدياً لدى زراعي العصيّات»، والمعاملة على نحو مماثل؛ ومن المحتمل أن يكون الرزّ قد «ظهر كعشب ضارّ من أثلام القلقاسِّ».

(ط): النيميسيس: يعتبر هنري ميلر العشب الضارّ النبات الأكثر حكمة ويشبّهه بـ«النيميسيس»، لأنّ الأخير أحد آلهة الميثولوجيا اليونانيّة، كان يجسّد فيها غضب الآلهة على التجاوز أو الافراط (المترجم).

(١٦) هنري ميلر، هاملت:

٤٩،-Henri Miller, "Hamlet", Corrêa, PP. 48

(١٧): أنظرْ ليسلي فيدلر، «عودة الهنديّ الأحمر»:

Rouge",-Leslie Fiedler, "Le retour du Peau Ed. du Seuil.

تجد في هذا الكتاب تحليلاً شيّقاً للجغرافية، ولدورها الأسطوريّ والأدبيّ في أمريكا، ولانقلاب الاتجاهات. في الشرق، هناك البحث عن شيفرة أو مرموزة أمريكية محض، وكذلك عن إعادة ترميز مع أروبا (هنري جيمس، إليوت، لاوند، الخ...)؛ ثمّ في الجنوب الترميز المفرط الاستعباديّ، مع خرابه الخاص وخراب المزارع في حرب الانفصال (فولكنر، كالدويل)؛ فكّ الترميزات الرأسماليّ الآتي من الشمال (دوس باسوس، دريزر)؛ لكن كذلك دور الغرب كخطّ هروب، حيث يتضافر السفر، والهلوسة والجنون، والهنديّ الأحمر، والتجريب الادراكي والذهنيّ، وزحزحة الحدود، والجذمور (كين كيسي وماكنته «ماكنة الضباب»؛ الجيل الضائع (البيتنكس)؛ الخ...) كلّ كاتب أمريكي كبير يشكلّ خرائطية، حتى بأسلوبه. خلافاً لما يحدث عندنا [في فرنسا]، يشكلّ [الكاتب الأمريكيّ] خارطة ترتبط مباشرة بالحركات الاجتماعية الفعليّة التي تخترق أمريكا. تقصيّ الاتجاهات الجغرافية مثلاً في سائر عمل فتزجيرالد.

(ظ): إشارة إلى الملك الفرنسيّ لويس التاسع الذي كان يحكم جالساً تحت شجرة (المترجم).

(ع): عنوان الكتاب الذي مهّد له الفيلسوفان بـ«الجذمور»، هو: Mille plateaux: «ألف نجد»، أو«ألف هضبة». وهو يدلّ، ضمن ولعهما بالجغرافية، على تجاور امتدادات تحصل بينها تقاطعات وتداخلات، لكن لكلّ منها مجاله الخاصّ وحركات ترحيله الخاصّة به. ومصيب هو الباحث العربيّ (لا أتذكّر اسمه) الذي أشار إلى أنّ من الممكن ترجمة العنوان إلى «ألف هضبة وهضبة»، كما نقول «ألف ليلة وليلة»، لأنّ الرقم «ألف» إنّما يفيد هنا التنوّع والكثرة (المترجم).

(١٨): باتيسون، نحوَ بيئوية للفكر»:

Bateson, "Vers une écologie de l'esprit", -T.I, Ed Seuil, PP.125-126.

نلفت النظر إلى أنّ المفردة «هضبة» مستخدمة كلاسيكياً في دراسة البُصيلات والعصيّات والجذامر.

أنظرْ القاموس النباتيّ لبايّون Baillon، مادة «البُصيلات».

(١٩): أنظرْ مثلاً جويل دولاكازنيير، «ضروريّ ضرورةً مطلقة»:

Joëlle de la Casinière, "Absolument nécessaire", Ed. de Minnit.

إنه كتابٌ رحّال حقاً. وفي الاتجاه ذاته، أنظرْ أعمال «مركز مونفوكون للأبحاث» Montfaucon Research Center.

(٢٠): كافكا، اليوميات:

Kafka, "Journal," Grasset, P.4.

(غ): العنوان الحرفيّ هو: «صليبيّات الأطفال»، أي حملات أو رحلات مكثّفة للأطفال، بالمعنى المجازيّ الذي اكتسبه تعبير «حملة صليبيّة» في اللغات الغربيّة (المترجم).

٢١) مارسيل شغوب، «صليبيّة الأطفال»:

Marcel Schwob, " La croisade des enfants", 1986;

جيرسي أندرزييلإسكي، «أبواب الفردوس»: Jersy Andrzeijewski, " Les portes du paradis", 1959, Gallimard;

أرمان فارّاشي، «التخلّع»:

Armand Farrachi, "La dislocation", 1974, Stock.

وبخصوص كتاب شغوب، كتب بول ألفاندري أنّ الأدب يقدر في بعض الحالات أن يجدد التاريخ ويفرض عليه «وجهات بحث فعلية»: «المسيحية وفكرة الحملة الصليبيّة»:

Paul Alphandéry," La chrétienté et l'idée de croisade", T.II, Albain Michel, P.116.

(ق): مرّة أخرى يضع الفيلسوفان النقطة في تضادّ مع الخطّ، «لاعبَين» على التعبير الفرنسيّ "faire le point"، الذي يفيد حرفيّاً: «صنع نقطة» ومجازيّاً: «الاشراف على وضع بمجمله» (المترجم).

(٢٢) بخصوص انبثاق الخطية وانقلاب الادراك بفعل السرعة، انظر بول فيرلو «التناقلي» في «مترحلون ومتسكعون». Paul. Virilio,"Véhiculaire" in "Nomades et Vagabonds" 10-18, P.43.

(ك): النهر الطاعن في السنّ هو المسيسيبي كما يدعوه المزارعون الأمريكان، ويستشهد المؤلّفان هنا بأغنية أمريكيّة شعبيّة عن النهر نفسه (المترجم).

(ل): الانترميزّو (والكلمة إيطاليّة) فاصل موسيقي، فهو نفسه عمل من طبيعيّة جذموريّة وما-بينيّة أو وسطيّة (المترجم).

٢٣) أنظرْ ج.ك. بايي، «الأسطورة المبعثرة»، وصف الحركة لدى الرومانطيقية الألمانية:

C.Bailly, " La légende dispersée",10-18, pp. 18 sq.

***

ميلان كونديرا:

طرقات وسط الضباب

ترجمة: حسونة المصباحي *

ما هو التهكم؟

في القسم الرابع من «كتاب الضحك والنسيان»، تكون «تامينا» بطلة الرواية بحاجة لصديقتها «بيبي». وهى خطاطة شابة. ولكي تحصل على مودتها، تنظم لها بطلب منها لقاء مع كاتب من الاقاليم يدعى «باناكا». ويفسر كاتب الاقاليم هذا للخطاطة كيف أن الكتاب الحقيقيين اعرضوا اليوم عن فن الرواية البالي: «تعلمين ان الرواية هي ثمرة وهم بشري. وهم القدرة على فهم الآخرين. لكن ماذا نعرف عن بعضنا البعض؟ [...].كل ما نستطيع أن نفعله هو ان نقدم تقريراً حول ذواتنا[...]. كل ما تبقى كذب في كذب». ويقول صديق لباناكا وهو استاذ في الفلسفة: «منذ جيمس جويس نحن نعلم جيدا ان اكبر مغامرة في حياتنا هي غياب المغامرة[...] ان اوديسة هوميروس انتقلت الى الداخل. لقد اصبحت شأنا داخليا». بعد مرور بعض الوقت على ظهور الكتاب، عثرت على هذه الكلمات في مستهل رواية فرنسية. وقد أفرحني هذا كثيرا، بل وجعلني شديد الاعجاب بنفسي. وفي الوقت ذاته أشعرني بالحرج ذلك أني اعتبر أن ما يقوله باناكا وصديقه ليس غير حماقات مصطنعة. في تلك الفترة، فترة السبعينات، كنت أسمع مثل هذه الحماقات في أماكن عديدة وهي عادة ما تكون ثمرة ثرثرة جامعية تعتمد على تراث البنيوية أو علم النفس الفرويدي.

عقب صدور هذا القسم من «كتاب الضحك والنسيان» في تشيكوسلوفاكيا في طبعة خاصة (أول طبعة لنصوصي بعد مضي عشرين عاماً على منعها من قبل الرقابة) بعث لي الى باريس بمقال صحفي: كان الناقد معجبا بي. وكحجة على ذكائه، استشهد بهذه الكلمات التي اعتبرها جد مهمة: «منذ جيمس جويس نحن نعلم جيدا ان أكبر مغامرة هى غياب المغامرة» إلخ.. إلخ وقد شعرت بفرح ماكر وأنا أرى نفسي أعود إلى وطني الأم على ظهر حمار سوء التفاهم.

ان سوء التفاهم أمر مفهوم: انا لم أحاول أن أسخر من باناكا وصديقه الأستاذ. ولم أبد أي تحفظ تجاههما. بالعكس أنا حاولت قدر المستطاع ان اخفي ذلك راغبا في أن أمنح آراءهما أناقة الخطاب الثقافي الذي كان كل الناس في ذلك الوقت يحترمونه ويقلدونه بحماس وحمية. ولو حاولت أن أجعل كلامهما مضحكاً، وذلك من خلال ابراز نواحي المبالغة والمغالاة فيه، لكنت قد قمت بما يسمى فن الهجاء. ان فن الهجاء هو فن يدافع عن قضية. وواثق في حقيقته، هو يسخر من كل ما يقرر مقاومته. ان علاقة الروائي الحقيقي بشخوصه ليست أبدا علاقة تتغذى من فن الهجاء. إنه تهكمي. لكن كيف يمكن للتهكم الذي هو فن محتشم وكتوم بالأساس، ان يعلن عن نفسه؟ إنه يفعل ذلك من خلال محتوى النص: إن أقوال باناكا وصديقه موجودة داخل فضاء من الحركات والأفعال والكلمات التي تقلل من شأنها. ان العالم

*كاتب من تونس مقيم في المانيا.

البرونفنسيالي الذي يحيط بتامينا يتميز بأنانية بريئة؛ كل واحد يشعر تجاهها بود نزيه، ومع ذلك لا يحاول أي احد أن يفهم ما تريد ان تقول، وحين يقول باناكا ان فن الرواية هو فن بال لان فهم الآخرين وهم، فإنه لا يعبر فقط عن موقف جمالي رائج رواجا هائلا، ولكن لكي يكشف دون علم منه عن بؤسه وبؤس الوسط الذي يعيش فيه: عدم الرغبة في فهم الآخر. عمى اناني تجاه العالم الواقعي.

إن التهكم يعني ما يلي: لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تؤخذ الاثباتات في رواية ما معزولة عن بقية الإثباتات الأخرى، ذلك ان كل اثبات يوجد في حالة مواجهة معقدة ومتناقضة مع الاثباتات وأوضاع وحركات وأفكار واحداث أخرى. وحدها القراءة المتأنية، المكررة مرتين أو العديد من المرات يمكن ان تستخرج كل العلاقات التهكمية داخل الرواية والتي من دونها تظل الرواية غير مفهومة.

سلوك جوزف. ك الغريب عند الايقاف.

يستيقظ ك. في الصباح. ومن فراشه يضرب الناقوس لكي يؤتى له بفطور الصباح. ومكان الخادمة يأتي مجهولون، رجال عاديون، يلبسون لباسا عاديا غير أنهم يتصرفون في الحين بكثير من الصلافة حتى أن ك. يستشعر في الحين قوتهم وسلطتهم. ورغم احساسه بأنهم داسوا على كرامته وعلى حريته، فإنه لا يجد القدرة على طردهم. بل هو يسألهم بلطف شديد: «ما أنتم؟».

منذ البداية، نعاين ان سلوك ك. يتأرجح بين ضعفه الذي يجعله مستعدا للانحناء أمام صلافة الدخلاء (لقد قدموا ليعلموه بأنه موقوف) وبين خوفه من ان يبدو مضحكا. هو يقول مثلا وبحزم: «أنا لا أريد أن أبقى هنا أولا أن اكلمكم قبل ان تقدموا انفسكم».

يكفي ان نعزل هذه الكلمات من علاقاتها التهكمية، وان نقرأها كما هي (تماما مثلما قرأ ذلك الناقد كلمات باناكا) لكي يصبح ك. بالنسبة لنا (تماما مثلما كان بالنسبة لأورسن والس الذي حوّل المحاكمة إلى فيلم سينمائي) رجلا يتمرد على العنف. ومع ذلك، علينا ان نقرأ النص بانتباه شديد لكي نعاين ان هذا الرجل الذي زعم انه متمرد يواصل اطاعة الدخلاء الذين لا يكتفون برفض تقديم انفسهم، بل يلتهمون فطوره، ويفرضون عليه أن يظل واقفا بثياب النوم طوال هذا الوقت. في نهاية مشهد الاذلال العجيب هذا (هو يمد يده غير انهم يرفضون لمسها) يقول واحد من الدخلاء لـ«ك»: «اعتقد أنك تنوي الذهاب إلى مصرفك؟ ـ إلى مصرفي؟ يقول ك: لقد تصورت اني موقوف!».

ها هو من جديد الرجل الذي يتمرد ضد العنف. انه متهكم! انه يستفز! تماما مثلما يبرز ذلك التعليق التالي لكافكا: «وضع ك.،في سؤاله نوعا من التحدي، ذلك انه حتى وان رفضوا الشد على يده. فانه بدأ يشعر منذ ان نهض الحارس بانه اصبح شيئا فشيئا مستقلا عن كل هؤلاء الناس. انه يلعب معهم. وكان في نيته في حالة إذا ما ذهبوا ان يجري وراءهم حتى مدخل العمارة وأن يطلب منهم ايقافه».

ها تهكم جد حاذق: ان ك يستسلم ويرضخ وفي الوقت ذاته هو يسعى الى أن يرى نفسه شخصا قويا«يلعب معهم»، ويسخر منهم، محاولا ان يتظاهر بشيء من الهزء، بعدم اخذ ايقافه مأخذ الجد. انه يستسلم لكنه يقوم في الحين بتعليل استسلامه بطريقة تساعده على المحافظة على كرامته تجاه نفسه.

في البداية قرأنا كافكا، وعلى وجوهنا مسحة مأساوية. بعدها علمنا ان كافكا بعد ان قرأ النص الاول في «المحاكمة» لجمع من أصدقائه، ضحك هؤلاء كثيرا. وعندئذ بدأنا نحن ايضا نرغم انفسنا على الضحك لكن دون أن نعرف سبب ذلك. وبالفعل ما هو الشيء المضحك في هذا الفصل؟ سلوك ك؟ لكن ما هو المضحك في هذا السلوك؟ ان هذا السؤال يذكرني بالسنوات التي امضيتها في كلية السينما ببراغ. أنا وصديق لي. كنا خلال اجتماعات الاساتذة، ننظر بود ماكر الى واحد من زملائنا وهو كاتب في الخمسين من عمره، رجل حاذق مستقيم غير أننا كنا نشتبه في انه يتميز بجبن هائل لا يمكن قهره أبدا. وقد تخيلنا وضعا كالتالي غير اننا لم نستطع ويا للأسف، أن ننجزه: واحد منا، يطلب منه بغتة ونحن داخل الاجتماع: «اجث على ركبتيك!» وهو لا يفهم في البداية، ولا يدرك مقصدنا. وتحديدا، وسط جبنه الجلي، هو يفهم كل ذلك في الحين غير انه يعتقد انه بامكانه أن يربح قليلا من الوقت حين يتظاهر بانه لم يفهم. وعندئذ نكون نحن مجبرين على ان نصرخ فيه مرة أخرى: «أجث على ركبتيك!». وفي هذه اللحظة هو لن يستطيع ان يتظاهر بانه لم يفهم. وها هو على استعداد لتنفيذ الامر وليس أمامه غير مشكل واحد: كيف له أن يفعل ذلك؟ كيف له ان يجثوا على ركبتيه: أمام أنظار زملائه دون أن يصاب بالاذلال. وبيأس، يبحث عن جملة مضحكة يقولها عندما يجثوا على ركبتيه: «هل تسمحوا لي يا زملائي الاعزاء أن أضع وسادة تحت ركبتي!».

ـ «اجث على ركبتيك ولا تتكلم!»

وها هو ينفذ الأمر عاقدا يديه، محنيا رأسه قليلا باتجاه اليسار: «أيها الزملاء الاعزاء.. إذا ما انتم درستم الفن في عصر النهضة، فإنه بامكانكم أن تتبينوا ان رفائيل رسم فرانسوا داسيس بهذا الشكل تماما.

كل يوم نتخيل ألوانا من هذا المشهد البهيج، مكتشفين ومبتدعين جملا وتعابير أخرى يحاول من خلالها زميلنا الحفاظ على شرفه.

المحاكمة الثانية لجوزف ك:

على عكس اورسن والس، كان المفسرون الاوائل بعيدين كل البعد عن اعتبارك. مجرد رجل برىء يتمرد ضد التسلط. بالنسبة لماكس برود، يعتبر جوزف ك. مذنبا ولا يمكن الشك في ذلك. ماذا فعل؟ يعتقد ماكس برود في كتابه: «اليأس والخلاص في أعمال فرانز كافكا ـ ١٩٥٩» ان جوزف ك. مذنب لعدم قدرته على الحب «Lieblosigkeit» ان جوزيف ك. لا يحب أحداً. أنه يداعب ويغازل فقط. لذا وجب ان يموت. (لنحتفظ في ذاكرتنا والى الابد بالحماقة العظيمة لهذه الجملة). وفي الحين يقدم برود حجتين على عدم المقدرة على الحب: حسب فصل غير مكتمل حذف من الرواية، لم يقم جوزف ك. بزيارة امه منذ ثلاث سنوات. وهو يكتفي فقط بارسال حوالات بريدية لها، ويسأل عن احوال صحتها عند ابن عم له. (يالتشابه الغريب: مارسولت في «الغريب» لكامو يتهم هو أيضا بانه لا يحب امه) اما الحجة الثانية فهي علاقته بالآنسة «بورستنار». وهي علاقة يصفها برود بانها «جنسية من النوع المنحط». ذلك ان جوزف ك. بسبب انشغاله بالملاذ الجنسية، لم يعد يعتبر المرأة كائنا بشريا.

أما ادوارد جولد ستوكر، الاختصاصي التشيكي في ب.كافكا، فقد أدان بقسوة ك. وذلك في المقدمة التي خصصها لطبعة «المحاكمة» التي صدرت في براغ عام ١٩٦٤، رغم ان مستنداته في ذلك لم تكن لاهوتية كما هو الحال عند ماكس برود، بل اجتماعية ماركسية: «ان جوزف ك. مذنب لانه سمح لحياته ان تكون مسطحة، وراضخة رضوخاً تاماً للايقاع التافه للحياة الاجتماعية، وقابلة ان تمتنع عن كل ما هو انساني. وهكذا نرى ان جوزف ك. عارض القانون الذي ترضخ له الانسانية بأسرها حسب كافكا نفسه الذي يقول: «كن انسانيا». وبعد ان كان ضحية لمحاكمة ستالينية اتهم خلالها بجرائم خيالية، أمضى جولد ستوكر خلال الخمسينات اربع سنوات سجنا. وانا اتساءل: كيف سمح جولد ستوكر لنفسه ـ هو الذي كان نفسه ضحية لمحاكمة ظالمة ـ ان يحاكم متهما آخر اقل منه ذنبا؟.

وحسب الكسندر فيالات في كتابه: «التاريخ السري للمحاكمة ــ ١٩٤٧» فان المحاكمة في رواية كافكا هي ذات المحاكمة التي يقيمها كافكا ضد نفسه. وك. ليس سوى هو نفسه: لقد ألغى كافكا خطوبته مع فيليس. وجاء أبوها «الى مالمو» خصيصا لمعاقبة المتهم. وكانت الغرفة في فندق «اسكاين» حيث حصل هذا الحادث (يوليو/ تموز ١٩١٤) تشبه بالنسبة لكافكا قاعة محكمة [...]. بعد ذلك بقليل شرع كافكا في كتابة «المحاكمة» و«اصلاحية الأحداث». نحن نجهل جريمة ك. والاخلاق العامة تبرؤها. ومع ذلك فان براءته «شيطانية» [...]. لقد ارتكب ك مخالفة بطريقة غامضة تجاه قوانين عادلة غامضة لا علاقة لها بعدالتنا نحن على الاطلاق[...]. ان الحاكم هو الدكتور كافكا، والمتهم هو الدكتور كافكا أيضا وهو يترافع على اساس الاعتراف بجريمة «البراءة الشيطانية».

خلال المحاكمة الاولى (تلك التي يرويها كافكا في روايته) تتهم المحكمة ك دون ان تقدم أي دليل على الجريمة. والمختصون في أدب كافكا لا يتعجبون بالمرة من ان يتهم احدهم دون أن نعرف سبب ذلك ولا يسارعون للتمعن في الحكمة ولا لتثمين هذا الجمال ذي الابتكار الخارق. وعوض هذا، هم يلعبون دور النائب العام في محاكمة جديدة يقيمونها هم أنفسهم ضد ك. ساعين هذه المرة إلى تشخيص دقيق للخطأ الذي ارتكبه المتهم: أنه ليس باستطاعته أن يحب!. ان جولد ستوكر يقر ان حياة ك. تحولت إلى حياة ميكانيكية لا معنى لها، اما فيالات فيلجأ إلى الغاء كافكا لخطوبته من فيليس! ومع ذلك علينا ان نعترف لهما بهذا المزية: ان محاكمتهما لـ«ك». هي ايضا كافكاوية تماما مثل «محاكمة» كافكا. واذا ما كان كافكا في المحاكمة الاولى متهما دون ذنب، فانه يصبح في المحاكمة الثانية متهما بأي شيء. لذا يمكن القول ان الوضع لم يتغير بالنسبة اليه ذلك ان ك. في كلتا الحالتين مذنب ليس لانه ارتكب خطأ ولكن لانه كان متهما. ولانه متهم، فانه يجب ان يموت.

ليس هناك غير طريقة واحدة لفهم روايات كافكا وهي ان نقرأها كما نقرأ روايات. وعوض ان نبحث في شخصية ك عن صورة للمؤلف او نحاول العثور في كلمات ك عن مغزى معين، علينا بالأحرى ان نتابع باهتمام شديد سلوك الشخصيات، وأقوالهم، وأفكارهم، ونسعى الى ان نتخيلهم أمام عيني كافكا[...].

كم من وقت نحن نحتاج لكي يكون الانسان متطابقا مع ذاته:

إن هوية شخصيات دستويفسكي تكمن في ايديولوجيتهم الشخصية التي تحدد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة سلوكهم الشخصي، فكيرولوف مثلا يجد نفسه غارقا في فلسفة الانتحار الذي يعتبره الرمز الاعلى للحرية. كيرولوف اذن فكرة اصبحت انسانا. ولكن هل ان الانسان في الحياة العادية هو اسقاط جد مباشر لايديولوجيته الشخصية؟» في رواية «الحرب والسلم»، تمتلك شخصيات تولستوي هي أيضا (خصوصا بيار بيزوكوف واندريه بولكونسكي) ثقافة جد غنية، وجد

متطـورة، بيد أن هـذه الثقافـة متغيرة حد انـه يستحيل علينـا تحديدها انطلاقا من أفكار هذه الشخصيات الذين يتغيرون هم ايضا في كل مرحلـة من مراحل حياتهم. ان تولستـوي يقدم لنا مفهومـا آخر لـلانسان: أنـه طريـق. طريـق متعرج، رحلـة لا تختلف مـراحلها وأطـوارها فقـط، بل انها عـادة ما تتنـاقض وتتعارض تعارضا تاما...

قلـت «طريـق» وهذه الكلمـة توشـك ان تضللنا ذلـك ان صورة الطـريق توحـي بأن هناك هـدفا ما. لكـن الى أي هدف تؤدي هـذه الطرقـات التي لا تنتهي إلا فجـأة، بعد ان يـوقفها الموت أو الصدفـة؟ صحيح أن بيـاربيزوكـوف يصل أخيراً إلى الموقف الذي يبدو أنه الموقف النهـائي والمثالي: هو يعتقد عندئذ أنه أدرك اخيرا انه لـيس مجد مواصلة البحث في معنـى للحياة، والنضال من اجـل هذه القضية أو تلك. انـه الله في كل مكان، في كل الحياة، في حياة كل يوم، ومـا علينا إلا أن نعيش ما هو مقدر لنا أن نعيشه وأن نعيشه بحب. لذا هو يعود فرحا ليربط صلته بزوجته وعائلتـه بشكل أعمق وأقوى من ذي قبل. هـل هذا هو الهدف؟ الهدف الذي بسببه تصبح كل مراحـل الرحلة السابقة مجرد مـدارج؟ واذا ما كـانت الحالـة على هـذه الصورة، فـان رواية تولستوي تفقد تهكمها الأساسي لتقترب أكثر من الدرس الاخلاقـي الذي يـأخذ شكل الـرواية. في خـاتمة الروايـة التي تلخص ما حـدث بعـد مـرور ثماني سنوات على ذلـك! نـرى بيزوكوف يغـادر بيته وزوجته لمدة شهر ونصـف الشهر لكي يقوم في بطرسبورج بنشاط سياسي شبه سري. مرة اخرى هو يجد نفسه مستعدا للبحـث عن معنى لحياته، وان ينـاضل من جديد مـن اجل قضية معينة. الطرقـات لا تنتهي ولا نعرف لها هدفاً..

يمكن القول ان مختلف مراحل الطريق تتواجد في مواجهة بعضها بعضـا، ضمن علاقـة تهكمية، في مملكة التهكـم تسود المساواة وهذا يعنـي ان كل مرحلة مـن مراحل الطريـق ليست اخلاقيا اكثـر سموا من الاخرى. هـل كان بولكونسكـي يريد، حين بدأ يعمل من أجل ان يكون مفيـدا لوطنه، ان يصلح الخطأ الذي ارتكبه بسبب كرهه السابق للمجتمع، وبغضه للناس؟ لا. ليس هنـاك نقد ذاتي. في كـل مرحلـة مـن مراحـل الطريـق هو يستجمع كل قواه الفكـرية والاخلاقية لكي يختار مـوقفه وهو يعلم ذلك جيدا. كيف له اذن ان يلـوم نفسه لانه لم يكن ما كان يريد ان يكـون؟ ولاننا لا نستطيع ان نحكم على مختلـف اطوار حياته من الـزاوية الاخلاقية، فاننا لا نستطيـع ايضا ان نحكم عليها مـن وجهة نظر الاصالـة: من المستحيل ان نقرر مـن هو بولكـونسكي الذي كان اكبر وفـاء لنفسه: بولكونسكـي الذي انسلخ عن الحياة العامة أو ذلك الذي انخرط فيها بشكل كامل.

وإذا ما كانت مختلف المراحل جد متناقضة، فكيف لنا اذن ان نحـدد القاسـم المشترك بينهـا؟ أيـن المصدر المشترك الـذي يسمـح لنا بـأن نرى بيـزوكـوف الملحد وبيـزوكوف المؤمـن شخصا واحـدا؟ أين يـوجد المصـدر القار لـ«الانا»؟ وما هـي المسؤولية الاخلاقية لبيزوكوف رقم ١ وبيزوكوف رقم ٢؟هل على بيـزوكـوف المعـادي لنابليـون ان يتحمـل تبعـات أفعـال بيزوكوف الـذي كان قديما شديـد الانبهارية؟ ما هـو الفاصل الزمني الذي بامكاننا ان نرى فيه الانسان متطابقا مع ذاته؟

وحدها الرواية قادرة ان تتقصى هذا اللغز الذي هو واحد من اكبر الالغـاز التي عـرفها الانسـان. ومن المحتمـل ان يكون تولستوى هو الأول الذي فعل ذلك..

مكيدة تفاصيل:

ان تحولات شخصيـات تـولستـوي تبـدو لا كما لـوانها نـاتجة عـن تطـور طـويل ولكـن كـاضـاءة فجئيـة. يتحـول بياربيزوكوف مـن ملحد إلى مؤمن بسهولة مـدهشة. يكفي ان يزعزعه الانفصـال عن زوجته وان يلتقي مسافرا مـاسونيا في احدى المحطات لكـي يفعل ذلك. ان هذه السهولـة ليست ناتجة عن تقلـب سطحي. انها تتركنا بـالاحرى نحزر ان التحـول اعد بسبب تطور داخلي، غير واع، ثم انفجر فجأة في واضحة النهار.

اندريـه بولكونسكـي الذي جرح جـرحا بليغا في معـركة «اوسـترلتز» هو الان يستيقظ ويعود إلى الحياة. وفي هذه اللحظة بالذات ينهار كل عالمه عالم الشاب اللامع. ولا يحدث هذا بسبب تفكير منطقـي، لكن بسبـب مجرد مـواجهـة مع الموت ونظـرة طويلة تجاه السماء. هـذه التفاصيل «نظرة طـويلة الى السماء» هى التـي تلعب دورا كبيرا في اللحظـات الحاسمة التـي تعيشها شخصيات تولستوي..

بعد ذلك، منبثقا من شكه العميـق، يعود اندريه الى الحياة العملية. هـذا التحول كان مسبوقـا بنقاش طويل مـع بيار على عبّـارة تقطع نهرا. كان بيار في ذلك الـوقت (كان ذلك هو الطور المؤقت في تطوره) ايجابيا، متفائلا، محبا للناس، لذا هو عارض بشدة شـك اندريه المعادي للنـاس. ولكن، خلال النقـاش، يبدو بيار بـالاحرى ساذجا لا يتلفـظ إلا بالكليشيهات الفارغـة. اما اندريه فقـد لمع ثقافيا. والاهـم مـن كلام بيار هو الصمـت الذي اعقب النقاش: «حين غادر العبـارة، ورفـع رأسـه الى السماء التي اشـار إليها بيار، ولأول مرة منـذ «اوسـترلتز، شاهد هذه السماء الابدية العميقـة التي تأملها وهو فوق حقـل المعركة. وفي اعماق روحه، كان ذلك بمثابـة تجدد الفرح والحنان». ان هذا الشعور كان قصيـرا، وقد تلاشى بسرعة غير أن أنـدريه كان يعلم أن هذا الشعـور الذي لم يعـرف كيف يطـوره، كـان يعيش في داخلـه. وذات يوم، وبعـد ان مرّ على ذلـك وقت طويـل، وكما باليـه من الشرارات، اشعلـت مكيدة التفـاصيـل (نظرة الى ورق شجـرة

بلـوط، كلمات مزحـة لصبـايا سمعـت صـدفـة، ذكريـات غير منتظرة) هذا الشعور (الذي «يعيـش في داخله»)، وجعله يلتهب. وفجأة، يقـرر اندريه الـذي كان بالامـس سعيدا في عزلتـه عن العالم «ان يمضي في الخريف الى بطـرسبورج، وان يحـاول حتى العثور على وظيفـة [...]. ويداه خلف ظهـره، ظل يذرع الغـرفة جيئة وذهابا، عاقدا حـاجبيه مرة، ومرة مبتسما، مستعرضا في فكره كل هذه الأفكار غير المنطقية، المتعذر التعبير عنها، والسرية مثل الجريمة حيث يختلط بطريقـة غريبة، بيار والمجد والصبية الصغيرة في النافـذة، وشجرة البلـوط،والجمال، والحب، والتي غيرت حياته جذريا. وفي هذه اللحظات، حين يدخل، أحد ما، فانه سيظهر جـافا، قاسيـا، قاطعـا، سيئا ومنطقيا [...]. ويبـدو انه اراد من خـلال هذا المنطق المبـالغ فيـه ان ينتقم من شـخـص ما بسبب كل هـذا العمل اللا منطقي والسري الـذي يتم في داخله». (لنتذكر ان مكيدة تفاصيل مثـل بشاعة وجوه، وكلمات سمعت بالصدفة في عربة قطار، وذكرى مباغتة هي التي تولد، في رواية قادمة لتولستوي، قرار انا كارينين بالانتحار).

هناك تحول كبير اخر للعالم الداخلي لاندريه بولكونسكي: مجروحا جـرحا بليغا في معركـة بورودينو، ممددا على طـاولة عمليات في المعسكـر، هو يمتلأ فجاءة بشعـور غريب هو مـزيج من السلام والمصـالحة مع الذات، بشعور بالسعادة لـن يفارقه بعـد ذلك مطلقـا. بقدر مـا نجد ان حـالة السعـادة هذه جميلـة وغريبة، بقدر مـا نحن نجد أيضا ان المشهد كان مـرعبا، ومليئا بتفاصيـل دقيقة بدرجة فظيعـة حول الجراحة في زمـن لم يكن فيه التبنيج معروفا. والشيء الاشد غـرابة في هذه الحالة الغريبة حدث بسبب ذكرى غير منطقيـة وغير منطقية بالمرة: حين ينزع المرض عنـه ثيابـه، «يتذكـر اندريـه الايام البعيـدة في طفولتـه الاولى». وبعيدا نقـرا الجمل التاليـة: «بعد كل هـذه الآلام، شعر اندريه بهنـاء لم يشعر به منذ امد طويـل. ان افضل اللحظات في حياته هي تلك التـي كانوا يقومون فيها بنزع ثيابـه عندما كان طفلا، ثم يمددونه على السرير، وتغني له الحاضنة تهويدة بينما هو محشو الـرأس في الوسادة، يستمتع بالفرح لانـه يعيش كل هذه اللحظات، تبرز في مخيلتـه ليس كماض، لكن كواقـع». بعد ذلك فقط، يشـاهد اندريه على طاولـة قريبة، غريمـه الذي تمكن من إغواء نـاتاشا، المدعو انـاتول، والذي كان الطبيـب يقطع له ساقـه؛ «جريحـا، ينظر اندريـه الى غريمه ذي الساق المقطـوعة. وهـذا المشهد يمـلأه بشفقـة كبيرة تجاه نفسه وتجاه الانسـان بصفة عـامة». غير ان تولستوي كـأن يعلم ان هذه الكشـوفات الفجئية ليسـت مستندة الى اسبـاب واضحة ومنطقيـة وكانـت الصورة الغريبـة والعابرة (ذكرى طفـولته وهم ينزعـون عنه ثيابه مثلما كان يفعل له الممـرض قبل اجراء العملية الجراحية) هـي التـي ولدت كـل شيء، تحولـه الجديـد ونظرتـه الجديـدة للأشياء. وبعد مرور لحظات على ذلـك، لابد ان يكون اندريه قد نسي تماما هـذا التفصيل الخارق تماما مثلما نساه جـل القراء الذيـن يقرأون الروايات بنفـس الطريقة السطحية الخاليـة من الانتباه التي يقرأون بها حياتهم.

وهناك تحول آخـر عند بيار بيـزوكوف هـذه المرة، الذي يتخذ قرارا بقتل نابليون. وهذا القـرار كان مسبوقا بواقعة: هو يعلم من خـلال اصدقائه الماسونيين انه ورد في الفصـل الثالث عشر من سفـر الرؤيا ان نـابليون يتطـابق مع صـورة المسيح الدجال: «مـن له فهم فليحسب عـدد الوحش فانـه عدد انسان. وعدده ستمائة وستة وستـون». واذا ما نحن ترجمنـا الالفباء الفـرنسية الى ارقـام، فان اسـم «الامبراطور نـابليون» يعطـي رقم٦٦٦ «هذه النبـوءة رجت بيار. وغالبا ما كـان يتسـاءل عن ذلك الشيء الذي يمكن ان يضـع حـدا لقوة الوحش، أي نابليون بمعنى آخر» واعتمادا على العدد المذكـور، يبذل بيار جهدا كبيرا للعثـور على جـواب على السـؤال. وهـو يحـاول في البدايـة ان يتوصـل من خلال العمليـات التى كـان يقوم بها الى ان يبين ان الوحش يمكن ان يكون الامبراطور الكسنـدر ثم الامة الروسية غير ان مجمل هذا كان اما اكبر من الرقم٦٦٦ او اقل منه، ويوما مـا جـاءتـه الفكـرة بان يكتـب اسمـه الخاص: كـونـت بيـار بيزوهوف غير انـه لم يتوصل الى الرقم المطلـوب. وضـع حرف «ز» مكـان حرف «س»، واضـاف «دي» و«لو» غير ان النتيجـة ظلت سلبيـة. وعنـدئذ ارتأى انـه مـن الضروري أن يضيـف جنسيتـه اذا ما كـان الجواب على السؤال يكمـن في اسمه حقـا. وهكذا كتـب: الروسي. بيزوهـوف. غير ان هذه الاضافـة اعطت رقم ٦٧١ فقط حين حـذف حرف «و» من «لو» تـوصل الى رقم ٦٦٦. وهذا الاكتشاف بلبل أفكاره كثيرا.

ان هذه الطـريقة الدقيقة التـي وصف بها تولستـوي كل هذه التغييرات التي قـام بها بيار بخصوص اسمه للتـوصل الى رقم ٦٦٦ هي بالفعل مضحكة الى ابعـد حد. هل يمكن ان تكون القرارات الشجاعة والخطيرة لرجل ذكـي بلاريب خاضعة لمثل هذه الحماقات؟.

وماذا فكرتم حول الانسان؟ وماذا فكرتم حول انفسكم؟

تغير الرأي لضبط ما يحدده الزمن:

ذات يوم، قالـت لي امرأة ووجهها مشرق بالفـرح «لم تعد هناك لينينجراد! سنعود مرة اخرى الى بطرسبورج!». ان تغيير اسماء المدن والشـوارع لا يعنيني كثيرا. وكنـت على وشـك ان اقول للمرأة هذا، غير اني احجمت عن ذلك في اللحظة الاخيرة، في نظرتها المبهورة بسير التاريخ الفاتن، حزرت مسبقا خلافا ولم تكن لي رغبة في خصومة. كما اني في الوقت نفسه تذكرت واقعة من الاكيـد انها نستها. هـذه المرأة نفسها كانت قد زارتنـا (أنا

وزوجتي) في براغ بعد الغزو الروسي، وتحديدا بين عامي ١٩٧٠و١٩٧١ أي عندما كنا في أردأ فترة الاقصاء والالغاء. من جانبها، كانت تلك الزيارة موقف مساندة أردنا ان ندفع لها ثمنه وذلك من خلال تسليتها. ولقد روت لها زوجتي قصة مسلية (في الآن ذاته كانت قصة تنبئية) عن ثري أمريكي نزل في احد فنادق موسكو. وقد سئل هذا الثري الامريكي اذا ما كان قد ادى زيارة الى ضريح لينين. واجاب هو: «لقد أتي لي بالضريح حتى الفندق مقابل عشرة دولارات». وعندئذ انكمش وجه ضيفتنا. ولانها من اليسار (وهي دائما كذلك) فانها كانت ترى ان الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا يمثل خيانة للمبادىء والمثل التي كانت تعتبر غالية بالنسبة اليها، ولذا هي ترى انها لا يمكن ان تقبل ان يقوم الضحايا الذين جاءت لمعاضدتهم بالتهكم في هذه المثل والمبادىء المغدورة: «لم اجد هذا مسليا قالت ببرود. ووحده وضعنا كمضطهدين وقانا من القطيعة.

بامكاني أن أروي حكايات كثيرة من هذا الصنف. ان تغير الآراء هذه لا يتعلق فقط بالسياسة، ولكن بجميع الطبائع والسلوكيات بصفة عامة. ان الحركة النسوية عرفت فترة صعود ثم فترة هبوط. وتيار «الرواية الجديدة» في فرنسا عرف المجد ثم الاهمال. وكنست حركات الاباحية الجنسية الطهرية الثورية. واعتبرت «أوروبا الموحدة» فكرة رجعية واستعمارية من قبل أولئك الذين دافعوا عنها في ما بعد بحماس شديد زاعمين انها مشروع عظيم للرقي والازدهار. هل يتذكر جميع هؤلاء مواقفهم السابقة؟ هل يحتفظون في ذاكرتهم بتاريخ تحولاتهم؟ انا لا اطرح هذه الاسئلة لاني اشعر بالسخط تجاه من يغيرون آراءهم. لقد اصبح بيزوكوف المعجب القديم بنابليون، قاتله المحتمل، ومع ذلك هو دائما بالنسبة لي شخص لطيف في كلتا الحالتين. أو ليس من حق امرأة كانت تقدس لينين عام ١٩٧١ ان تفرح عام ١٩٩١ بعد ان استعادت لينينجراد اسمها القديم واصبحت بطرسبورج؟ مع ذلك انا أرى ان تحولها يختلف عن تحول بيزوكوف.

فقط حين يتغير عالمهما الداخلي، تتأكد فردية كل من بيزوكوف وبولكونسكي. ان يفاجئا، ان يظهرا بشكل مختلف. ان يلتهب شعورهما بالحرية، ومعه الشعور بهوية ذاتيهما... كل هذا يمكن ان ننظر اليه كما لو أنه لحظة شعرية: انهما يعيشان حياتهما بكثير من الانفعال والقوة حتى ان العالم بأسره يهرع للقائهما مصحوبا بموكب من التفاصيل البديعة. عند تولستوي، بقدر ما يكون الانسان نفسه، بقدر ما يكون قادراً على ان يمتلك القوة والخيال والذكاء لكي يتغير ويتحول.

مقابل هذا أرى ان الذين يغيرون موقفهم من لينين، ومن اوروبا ومن قضايا أخرى، يكشفون عن فقدانهم لذواتهم. ان هذا التحول ليس من ابتكارهم، ولا من اكتشافهم، وهو ليس نزوة عابرة، ولا جنونا، ولا فكرة مفاجئة. انه خال من الشعر. انه ليس إلا ضبطا نثريا لمتغيرات التاريخ. لذا هم لا ينتبهون إلى ذلك. وفي آخر المطاف، هم يظلون على صورتهم السابقة. ودائما على حق معتقدين ان عليهم ان يفكروا نظرا لانهم ينتمون الى أوساط المثقفين. انهم يتغيرون ليس ليتقربوا من جوهر ذواتهم لكن لكي يمتزجوا بالآخرين ويذوبوا فيهم ذوباناً تاماً. أن التحول يسمح لهم بالا يتحولون.

يمكنني ان اعبر عن هذا بطريقة اخرى: هم يغيرون افكارهم اعتبارا للمحكمة اللامرئية التي هي نفسها بصدد تغيير أفكارها. ان تغيرهم ليس اذن غير رهان جديد على ما سوف تقرره المحكمة في اليوم التالي. افكر في شبابي في تشيكوسلوفاكيا. طالعين من الافتنان الشيوعي الأول، كنا نحس أن كل خطوة صغيرة ضد الخطاب الرسمي كما لو أنها فعل شجاع. كنا نحتج على ملاحقة المتدينين، ونداف عن الفن الحديث الممنوع، ونقاوم حماقة الدعاية الرسمية، وننتقد انعدام استقلاليتنا تجاه روسيا... الخ.. وعندما كنا نقوم بذلك، كنا نعرض أنفسنا لبعض المخاطر ليست جسيمة.. غير ان المخاطر (الصغيرة) كانت كافية لكي تمنحنا ارتياحا نفسيا واخلاقيا رائعا. ويوما ما، جاءتني فكرة فظيعة: هل هذا التمرد ناتج عن حرية داخلية، وعن شجاعة يمتلكها الفرد أم هو ناتج عن رغبة في ارضاء المحكمة الأخرى التي في الظل، تعد التهم القادمة.

نوافذ:

ليس بامكاننا ان نذهب ابعد من كافكا في «المحاكمة». لقد ابتكر الصورة الشعرية القصوى للعالم غير الشعري بامتياز. ان «العالم غير الشعري بامتياز» يعني بالنسبة لي العالم الخالي من أي حرية فردية، ومن اصالة الفرد، عالم حيث الإنسان ليس سوى وسيلة في يدي قوى غير بشرية: البيروقراطية، التقنية، التاريخ. اما «الصورة الشعرية القصوى» فتعني تغيير جوهر العالم غير الشعري وطبيعته. وقد استطاع كافكا ان يعيد تركيب هذا العالم بفضل خياله الشعري الجبار.

إن ك. يجد نفسه مشغولا تمام الانشغال بالمحاكمة التي فرضت عليه حتى انه لا يجد الوقت للتفكير في شيء اخر غير ذلك. ومع ذلك، بامكاننا ان نقول ان هناك نوافذ تنفتح بين الحين والحين داخل هذه الوضعية التي تبدو دون مخرج، وهو لا يستطيع ان يفر من هذه النوافذ. انها تنفتح غير انها سرعان ما تنغلق من جديد ورغم ذلك هو باستطاعته ان يرى خلال ذلك الوقت القصير الشبيه بلمعة برق، شعرية العالم هناك في الخارج، هذه الشعرية التي رغم كل شيء، توجد كوسيلة دائما حاضرة وتلقي داخل حياته، حياة الرجل الملاحق، شعاعا فضيا

صغيرا.. ان هذه الفتحات القصيرة هي مثلا نظرات ك: هو يصل إلى شارع الحي الذي دعي اليه خلال التحقيق الأول. وقبل ذلك، كان قد ركض ليصل في الوقت المحدد. الآن هو يتوقف. هو واقف في الشارع، وللحظات ينسى المحاكمة وينظر حوله: «كان هناك اناس في كل النوافذ تقريبا، رجال بقمصان بأكمام قصيرة، مرتفقين يدخنون، أو هم يسندون أطفالا إلى النوافذ بحذر وحنان. على نوافذ اخرى كانت ترتفع شراشف وأغطية والحفة ريش يمر فوقها بين الحين والحين رأس امرأة شعثاء الشعر». ثم يدخل ك الباحة. «غير بعيد عنه، جالسا على صندوق، كان رجل حافي الساقين، يقرأ جريدة. وثمة طفلان يتأرجحان على ناحيتي عربة يدوية. أمام مضخة تقف فتاة هزيلة في قميص النوم تنظر إلى ك. بينما كانت جرتها تمتلىء بالماء».

هذه الجمل تذكرني باوصاف فلوبير: ايجاز، امتلاء بصري، دقة في التفاصيل الخالية تماما من الكليشيهات. وهذه القوة في الوصف تجعلنا نشعر إلى أي درجة كان ك. متعطشا للحرية، وكيف انه كان يشرب العالم بنهم حالما نسي المحاكمة. غير ان فترة الاستراحة قصيرة جدا مع الأسف، وفي اللحظة الموالية، لم يعد باستطاعة ك ان ينظر إلى الفتاة الهزيلة في قميص النوم والتي كانت جرتها تمتلىء بالماء لأن تيار المحاكمة داهمه من جديد. ان الحالات الايروتيكية في الرواية هي ايضا شبيهة بتلك النوافذ التي تنفتح بسرعة.. بسرعة فائقة: ان ك. لا يلتقي إلا نساء على علاقة بطريقة أو بأخرى بمحاكمته. فالآنسة بورستنار مثلا هي جاريته التي تم ايقافه في حجرتها. ويروي لها مضطربا ما حدث ، ويتمكن أخيرا حين يصل إلى الباب من أن يقبلها: «امسك بها وقبلها في فمها، ثم على وجهها مثل حيوان ظمآن يرتمي على النبع الذي اكتشفه أخيرا». وأنا هنا اشدد على كلمة «ظمآن» لانها جد معبرة بالنسبة لرجل فقد حياته الطبيعية والذي لا يستطيع ان يتعامل معها إلا من خلال نافذة.

خلال الاستجواب الأول، يشرع ك. في القاء خطاب معين لكنه سرعان ما يرتبك بسبب حادث غريب: في القاعة، كانت هناك زوجة الحاجب، وطالب بشع هزيل استطاع ان يمددها ارضا، وان يواقعها امام هيئة المحكمة. مع هذا اللقاء الذي لا يمكن تصوره، والذي يتم بين احداث متعارضة (الشعر الكافكاوي البديع، الغريب والمستبعد الحدوث)، تنفتح نافذة جديدة على المشهد بعيدا عن المحاكمة، وعلى السوقية الفرحة، وعلى الحرية السوقية الفرحة التي منع منها «ك».

إن هذه الشاعرية الكافكاوية تذكرني برواية اخرى هي ايضا تروي قصة ايقاف ومحاكمة: ١٩٨٤ لجورج اورويل. تلك الرواية التي ظلت على مدى سنوات طويلة مرجعا اساسيا للمناهضين للانظمة الشمولية. في هذه الرواية التي تريد أن تكون وصفاً مرعباً لمجتمع شمولي خيالي، ليس هناك نوافذ. ونحن هنا لا نشاهد الفتاة الهزيلة التي تملأ جرتها بالماء. إن هذه الرواية مغلقة تماماً أمام الشعر. هل هي رواية؟ انها بالاحرى فكرة سياسية مقدمة في شكل رواية. ان الفكرة هي بالتأكيد صحيحة وواضحة، غير أنها شوهت بسبب القناع الروائي الذي يجعلها نسبية وتفتقد إلى الدقة. وإذا ما عتم الشكل الروائي فكرة اورويل، فهل يمنحها شيئا مقابل ذلك؟ هل هي تضيء لغز الأوضاع الإنسانية التي لا تستطيع السياسة ولا علم الاجتماع النفاذ إليها؟ لا.. ابدا، ذلك ان الأوضاع والشخصيات جد مسطحة. هل يهدف الشكل الروائي على الأقل إلى تقديم بعض الأفكار الطيبة؟ هذا الجانب مفقود ايضا لأن الافكار التي وضعت في قالب روائي لم تعد تفعل فعلها كما لو انها افكار بل كما لوانها رواية. وفي ١٩٨٤ هي تعمل عملها كما لو انها رواية رديئة مع كل التأثير السيىء الذي تحدثه رواية رديئة.

ان التأثير السيىء لرواية جورج اورويل يكمن في التقليص الشديد للواقع وذلك بتغليب جانبه السياسي على بقية الجوانب الاخرى. كما يكمن ايضا في تقليص هذا الجانب المشار اليه وذلك بابراز نواحيه السلبية لا غير. وانا ارفض رفضا قاطعا ان أغفر للكاتب هذا التقليص بحجة انه مفيد كوسيلة من وسائل الدعاية في النضال ضد الشر الشمولي. ذلك ان هذا الشر الشمولي. هو تحديدا تقليص الحياة السياسية والسياسة نفسها التي تصبح عندئذ مجرد دعاية للنظام القائم أو للحزب الحاكم. وهكذا يمكن القول أن رواية أورويل رغم نواياها الطيبة تنتسب هي نفسها إلى العقلية الشمولية، عقلية الدعاية. انها تقلص (وتعلم كيف تقلص) حياة مجتمع مقيت وذلك من خلال الاقتصار على ابراز جرائمه فقط.

حين اتكلم مع التشيكيين عقب مرور عام أو عامين على سقوط الشيوعية، أسمع من كلام كل واحد منهم هذه الصيغة التي أصبحت طقسا من الطقوس المقدسة، هذا الاستهلال الاجباري لجميع ذكرياتهم، وأفكارهم: عقب مرور اربعين عاما على الرعب الشيوعي أو «عقب الاربعين عاما المرعبة»، وبالاخص «عقب مرور الاربعين عاما التي بدّدت فيما لا يعني»... انظر إلى محدثي: هم ليسوا مجبرين على الهجرة خارج بلادهم، ولا هم مسجونون، ولا مطرودون من عملهم، ولا هم مقصيون أو مراقبون جميعهم عاشوا حياتهم في بلادهم، في شققهم، يذهبون الى عملهم كل يوم، ويتمتعون بعطلهم، ولهم صداقات، وقصص حب. ومن خلال عبارة «أربعون عاماً» هم يقلصون حياتهم مقتصرين في ذلك على إبراز جانبها السياسي لا غير، ولكن هل عاشوا حقا الأربعين عاما كما لو أنها كتلة واحدة غير متميزة من الهول والرعب؟ هل نسوا

تلك السنـوات التي كانوا يشـاهدون خلالها أفلام «فـورمان» ويقرأون كتـب «هرابـال» ويذهبـون إلى المسارح الصغيرة غير الرسمية، ويروون مئات الطرائف ساخرين من النظام الحاكم؟ وان هم اقتصروا فقط على ذكر «الاربعين عـاما المرعبة» فلأنهم كانـوا قد فعلوا بـذكرياتهم مـا فعله جورج اورويـل في روايته السالفة الذكر، أي أنهم اعدموا كل ما يتصل بحياتهم الخاصة، وحقـروا من شـأن كـل مـا ليس لـه عـلاقـة بأهـوال النظـام الشيـوعـي... وهكـذا أصبحت السنـوات الأربعـون سنـوات ضائعة بالنسبة لهم...

إن «ك»، قادر حتى في أقصى حـالات الحرمان من الحرية إن يرى فتـاةهزيلة تمتلىء جـرتها بالماء بىطء. وقـد سبق لي ان قلت إن هذه اللحظات هي بمثابة النوافذ التي تنفتح بسرعة على مشهد يوجد بعيدا عن محاكمة «ك». أي مشهد؟ اريد ان اوضح الاستعـارة: ان النوافـذ المفتـوحة في روايـة كـافكا تنفتـح على مشاهد تولستوي، أي على ذلـك العالم حيث الشخصيات حتى وهي في أقصـى حالات الهول والفـزع، تحتفظ بحـرية القـرار الذي يمنـح الحياة هـذا الارتياح الـذي هو مصـدر الشعر. إن العالم الشعري جـدا لتولستوي هو على طرفي نقيض مع عالم كافكا. ورغم ذلـك، وبفضل النوافذ المفتوحة، تمامـاً مثل نسمة حنين، أو ريح خفيفـة بالكـاد تحسّ، يلج هـذا العالم الشعـري حكاية كافكا ويظل موجودا فيها حتى النهاية.

محكمة أو محاكمة:

الفلاسفة الوجوديـون يحبون ان يبعثوا معنى فلسفيا في كلمات اللغة اليـومية. من الصعب عليّ ان اتلفـظ بكلمات «قلق» و«ثرثرة» دون أن أفكر في المعنى الذي وهبه أياهما هايدجر. ان الـروائيين سبقوا الفـلاسفـة في هـذا المقام. حيـث يفحصـون اوضـاع شخصيـاتهم، يبتكرون لغة تحتوي احيـانا على كلمات تشبه المفاتيح، كلمات يكون لها وقع المفهوم ولها معنى يتجاوز المعنى المحـدد لها في القواميس. وهـكـذا فان «كريبيـون الابن» يستعمل كلمـة «لحظة» وكأنها «كلمة ــ مفهـوم» للعب الـداعر (الفرحـة المؤقتة حين تغـوى امرأة) ثـم هو يتركهـا لعصره أو لكتـاب أخـريـن وهكـذا نجد ان دستـويفسكـي يتحـدث عـن «الاذلال» وستندال عـن «الابتذال» وبفضل «المحاكمـة»، خلف لنـا كـافكـا على الأقـل كلمتين لهما وقـع المفهـوم: المحكمـة والمحاكمة. «خلـف لنا» يعني انه تـرك لنا هاتين الكلمتين تحت تصرفنـاحتـى نتمكـن مـن استعمالهما، ومـن التفكير فيهما، واعادة التفكير فيهما انطلاقا من تجاربنا الخاصة.

إن المحكمة لاتعني المؤسسة القضائية التي تقوم بمعاقبة جميع الذين يجرأون على مخالفة قوانين الدولة. ان المحكمة هي هنا بالمعنى الذي منحه اياهـا كافكا، أي انها القوة التي تحاكم. وهي تحاكم لانها قـوة. ان قوتها وليس أي شيء أخر هـي التي تمنحها الشرعية. وحين يرى الدخيلين يلجـان غرفته، يعاين ك. هذه القوة منذ اللحظة الأولى ويرضخ.

إن المحاكمـة التي تقيمها هـذه المحكمة هـي دائما مطلقة. وهذا يعنـي: هي لا تتعلق بفعـل معزول عن أفعـال أخرى، ولا بجـريمـة محـددة (سرقـة، اغتصاب، احتيـال)، لكنهـا تتصـل بشخصيـة المتهـم (بفتح الهاء) في مجملهـا: ان ك. يبحـث عـن خطئه في «الاحداث الاقل قيمة» في حيـاته كلها. وفي عصرنا هذا، كان بامكان بيزوكوف ان يحاكم بتهمة حبه لنابليون وكراهيته له في نفس الـوقت. ويمكن ايضا ان يحاكم ايضـا بتهمة السكر ذلك لان المحاكمة مطلقة، وبالتالي هـي على صلة بالحياة العامة والحياة الخاصـة. ان برود يحكـم على ك. بالموت بتهمـة انه لا يرى في النسـاء غير «الجانب الجنسي الاشـد وضاعـة». اتذكـر المحاكمات السيـاسية في بـراغ عام ١٩٥١. وفي طبعـات وفيرة العدد، وزعت حياة كل متهم من المتهمين. وعندئذ ولأول مرة في حياتي قرأت نصـا اباحيا: حكاية عـن حفلة اباحية قـام اثناءها بعض المتهمين بلحس جسد متهمة كان مغطى بالشوكولاته (في زمن الحاجـة). في بداية الانهيـار التدريجي للنظام الشيـوعي، بلغت محاكمـة كارل مـاركس (محاكمـة بلغت أوجهـا الآن مع تحطيـم تماثيله في روسيـا وفي اماكـن أخـرى) حد ان البعـض هاجم حيـاته الشخصية (أول كتاب قـرأته ضد ماركـس كتاب يـروي قصـة عـلاقتـه الجنسيـة مـع خـادمتـه). في روايتـي «الدعابة»، تقـوم محكمة مكونة من ثلاثة طلبـة بمحاكمة «لود فيك» بسبـب جملة كان قـد ارسلها لصديقتـه. وهو يدافـع عن نفسه قائلا انه كتب تلـك الجملة بسرعة ودون ان يفكر. وعندئذ يقول له الطلبة الثلاثة: «وهكذا بامكاننا على الاقل ان نعلم ما هو مخفي في داخلـك!» ذلك ان كل مـا يقوله المتهـم «بفتح الهاء» أو يهمس به أو يفكـر فيه أو يخفيه في داخله لابـد أن يوضـع تحت تصرف المحكمة.

ان المحاكمـة مطلقة لانها لا تمكـث في حدود حيـاة المتهم. يقول العـم ل «ك»: «إذا ما انـت خسرت الدعـوى، فانـك سوف تفسـخ في المجتمـع تماما، ومعـك عـائلتـك باسرهـا». ان ذنـب اليهـودي يحتوي على ذنـوب يهود كـل العصور. وتحت تـأثير فكرة الجذور الطبقية، تضم النظريـة الشيوعية إلى اخطاء المتهم اخطاء والـديه واجداده. وفي المحاكمـة التي يقيمها ضـد أوروبا الاستعمارية، لا يحاكـم سارتر المستعمـرين (بكسر الميـم)، بل أوروبـا كلهـا، أوروبـا في جميـع العصـو والأزمنـة ذلـك ان «المستعمر (بكسر الميـم) يوجـد في داخل كـل واحد منـا» و«كل واحد منا، هـو بالتالي شريك في الجرم لاننا جميعا استفـدنا من الاستغلال الاستعماري». ان المحاكمـة لا تعترف بأي تقادم. ان الماضي الاشد ايغالا في القدم هوحي مثل أي حدث في احداث هذا

اليوم. وحتى أن مت فأنت لن تفلت، ذلك أن هناك وشاة وجواسيس في المقبرة. إن ذاكرة المحاكمة هائلة غير انها ذاكرة من صنف خاص يمكن ان نصفها بأنها نسيان كل ما هو ليس جريمة. ان المحاكمة اذن تقوم بتقليص حياة المتهم الى جريمة فقط. واعتقد ان كتاب فيكتور فارياس حول هايدجر كتاب من هذا الصنف، ان مؤلف هذا الكتاب يعثر في طفولة الفيلسوف وشبابه على جذور نازيته دون ان يهتم بالبحث عن جذور عبقريته. ولكي تعاقب احدهم على هفوة ايديولوجية تقوم المحاكم الشيوعية بمنع كل مؤلفاته واعماله.. وهكذا تم منع مؤلفات لوكاتش وسارتر بما في ذلك النصوص التي كانت متعاطفة مع الفكر الشيوعي. ومنتشية بانهيار الشيوعية، تساءلت صحيفة باريسية عام ١٩٩١، قائلة: «لماذا تحمل شوارعنا الى حد الان اسماء بيكاسو واراجون وايلوار وسارتر؟» وقد نحاول ان نجيب على هذا التساؤل بالقول ان احتفاظ شوارعنا بهذه الاسماء يعود الى قيمة اعمال اصحابها. ولكن في محاكمته لاوروبا، يرد سارتر على حجتنا قائلا: «ان قيمنا واعمالنا العزيزة تفقد اجنحتها. وليس بامكاننا ان نعثر على اي قيمة من قيمنا وعلى أي عمل من اعمالنا دون ان تكون ملطخة بالدم». ان عقلية المحاكمة هي اعادة كل شيء الى الاخلاق. انها العدمية المطلقة تجاه كل ما هو فن وأدب وابداع».

حتى قبل ان يأتي الدخلاء لإيقافه، يلمح ك. زوجين عجوزين ينظران اليه من المنزل المقابل «بنوع من الفضول الغريب» وهكذا نحن نواجه منذ البداية الجوقة القديمة المتمثلة في البوابين. ان «اماليا» في رواية «القصر» لم تكن متهمة ولم تحاكم بالمرة غير انه معروف بما لا يدع أي مجال للشك ان المحكمة اللامرئية صدمتها بعنف. وكان هذا كافيا لكي يتحاشاها كل اهل القرية .ذلك ان المحكمة تفرض على بلد معين نظام المحاكمة وكل الشعب يجد نفسه مجندا في عملية المحاكمة ويضاعف من نجاعتها وفاعليتها. والنقد الذاتي لا يعني إلا خضوع المتهم (بفتح الهاء) للمتهم (بكسر الهاء)، وتخليه عن ذاتيته. عقب الثورة الشيوعية عام ١٩٤٨، شعرت فتاة تشيكية تنتمي إلى عائلة ثرية بانها مذنبة بسبب الامتيازات التي في حوزتها، ولكي تتخلص من عقدة الذنب، اصبحت شيوعية متطرفة حد انها انكرت والدها امام الملأ. اليوم، بعد انهيار الشيوعية هي تتعرض للمحاكمة ومن جديد تشعر انها مذنبة. بعد هاتين المحاكمتين، وهذين النقدين الذاتيين، لم يعد وراء الفتاة غير صحراء موحشة. وحتى اذا ما اعيدت لها جميع ممتلكات والدها الذي انكرته،فانها ليست اليوم غير كائن ملغي تماماً. كائن ملغي مرتين.. كائن الغى نفسه بنفسه.

أن نقيم محاكمة.. ذلك لا يعني اننا نرغب في العدالة ولكن لكي نحطم المتهم (بفتح الهاء). ومثلما قال برود: الذي لا يحب احدا، الذي لا يعرف غير الغزل، يستحق الموت. وهكذا ذبح ك. من الوريد إلى الوريد. واعدم بوخارين. وحتى إذا ما نحن حاكمنا أمواتا فان هدفنا في آخر الامر هو اعادة قتل الأموات وذلك من خلال حرق كتبهم واقصائهم من الكتب المدرسية وتحطيم معالمهم وتماثيلهم وحذف اسمائهم من شوارع المدن...

محاكمة ضد القرن:

منذ حوالي سبعين عاما، تعيش اوروبا تحت طائلة المحاكمات. وكم هو مرتفع عدد الفنانين الكبار الذين حوكموا... سوف اتحدث فقط عن اولئك الذين يعنون شيئا مهما بالنسبة لي. في العشرينات كان هناك ضحايا محكمه لاخلاق الثورية: بونين، اندرياف، مايروهول، بيلناك، فابريك (موسيقى يهودي روسي، وشهيد منسي من شهداء الفن الحديث. وقد تجاسر على ان يدافع عن أوبرا شوستاكو فيتش الممنوعة امام ستالين فأرسل الى معسكر.. وانا اتذكر بعض قطعه الموسيقية التي كان ابي يعزفها له)، ماندلشتام، هالاس.. ثم كان هناك ضحايا المحكمة النازية: بروخ (صورته على طاولتي وهو ينظر اليّ وفي فمه الغليون)، شونبارج، فيرفال، برخت، توماس مان، موزسيل، فوكورا (الناشر التشيكي الذي احبه كثيرا) برونوشولتز. اختفت الامبراطوريات الشمولية ومعها محاكماتها الدموية غير ان عقلية المحاكمة ظلت موجودة كإرث قديم وهذه العقلية هى التي تقوم بتصفيه الحسابات. وهكذا حوكم من اتهموا بالتعاطف مع النازية: هامسون، هايدجر (كل الفكر التشيكي المنشق مدين له، وباتوشكا في رأس قائمة المستفيدين)، ريتشارد شتراوس، جوتفريدبن، دريو لاروشال، سيلين (في عام ١٩٩٢، وبعد مضي نصف قرن على الحرب، رفض حاكم اعتبار بيته أثرا تاريخيا). كما حوكم ايضا اولئك الذين اعتبروا اصدقاء لموسيليني: مالامبارت، ماريناتي، عزراباوند، على مدى شهور طويلة وضعه الجيش الامريكي داخل قفص حديدي تحت شمس حارقة كما لو أنه وحش... وحوكم جيونو، وآلان، وموادن ومونترلان وسان جان بيرس، ثم الشيوعيون واتباعهم: مايكوفيسكي، جوركي، ج. ب. شو. برخت، ايلوار، بيكاسو، ليجيبي، اراجون (كيف لي ان انسى انه مد لي يده في أوقات عصيبة من حياتي؟، سارتر... البعض حوكم مرتين، مرة بسبب خيانتهم للثورة، ومرة أخرى بسبب الأعمال التي قدموها لها: جيد (رمز كل شر بالنسبة للبلدان الشيوعية القديمة)، شوستاكوفيتش (لكي يبيع موسيقاه كان يعد اشياء حمقاء لحاجيات النظام)، برتون، مالرو (اتهم بخيانة المثل الثورية، وفيما بعد اتهم بموالاته لها)، تيبور ديري بعض نصوص هذا الكاتب الشيوعي الذي سجن بعد احداث بودابست كانت بالنسبة لي الجواب لادبي الاول المثالي، وغير

الدعائي على الستالينية). حتى الزهرة الاشد جمالا، أي الفن الحديث خلال العشرينات والثلاثينات تعرض لثلاث محاكمات: المحاكمة النازية التي حاكمته كـ«فن منحل»، ثم المحاكمة الشيوعية التي حاكمته كـ«فن متعال على الجماهير»، واخيرا محاكمة الرأسمالية المنتصرة التي ادانته بـ«الموالاة للاوهام الثورية».

كيف يمكن أن يظل مايكوفسكي، الذي دافع دفاعا مستميتا عن روسيا السوفييتية، واخضع الشعر لاهداف دعائية حتى ان ستالين وصفه بـ«اكبر شاعر في عصرنا الحديث» ان يظل شاعرا كبيرا، بل واحدا من اكبر شعراء العالم؟ بسبب قدرته على الحماس، وبسبب دموع التأثر التي لا تسمح له بان يرى العالم الخارجي بوضوح، الم يكن الشعر الغنائي، هذا الالهة التي لا تمس، مؤهلا ان يصبح ذات يوم مشؤوم، مجمل الفظائع «خادمتها ذات القلب الكبير»؟ تلك هي الامثلة التي خامرتني حين كتبت قبل ثلاث وعشرين سنة: «الحياة في مكان آخر». في هذه الرواية، يصبح جاروميل، وهو شاب في العشرين من عمره الخادم المطيع والمتحمس للنظام الستاليني. وقد شعرت بالخوف، حين رأى بعض النقاد المعجبين بكتابي ان بطلي شاعر مزيف، بل اعتبروه كائنا منحطا وسافلا.. أما انا فقد كنت اعتبر جاروميل شاعرا اصيلا، وروحا بريئة، ولولا هذا لما وجدت فائدة في كتابة الرواية أصلا. هل انا المسؤول عن سوء التفاهم هذا؟ هل عبرت عن مقصدي بشكل سيء؟ لا اعتقد ذلك. ان يكون الإنسان شاعرا حقيقيا وينتسب في نفس الوقت (مثل مايكوفسكي وجاروميل) الى شيء فظيع.. تلك فضيحة كبيرة.. بكلمة فضيحة «يشير الفرنسيون الى عمل غير مقبول، وليس له أي تفسير وأي مبرر عمل يتناقض مع المنطق، ومع ذلك هو عمل واقعي. نحن نسعى جميعا وبشكل لاواع. ان نتحاشى الفضائح، وان نتصرف كما لو انها ليست موجودة. لهذا نحن نفضل ان نكتفي بالقول بأن الرموز الكبيرة للثقافة التي تورطت في علاقة مع الانظمة البشعة خلال هذا القرن، كائنات منحطة وسافلة. غير ان هذا ليس صحيحا ذلك ان الفنانين والفلاسفة يسعون دائما بسبب تأكدهم من ان اغلب الناس يراقبونهم، ويحكمون على أعمالهم وتصرفاتهم، الى ان يكونوا نزهاء وشجعانا، وان يكونوا دائما الى جانب الحق، وفي الناحية الايجابية. وهذا ما يجعل «الفضيحة» غير محتملة، وغير متوقعة. واذا ما نحن رغبنا في ان نخرج من هذا القرن دون ذلك الحمق الذي دخلنا به اليه فانه يتحتم علينا ان نتخلص من اخلاقية المحاكمات السهلة، وان نفكر في الفضيحة، ان نفكر فيها الى النهاية، حتى لو ادى بنا ذلك الى ان نضع جميع قناعاتنا بخصوص الانسان كما هو موضع تساؤل... غير ان امتثالية الرأي العام تحولت الى قوة انتصبت مثل محكمة. وهذه المحكمة ليست هنا لكي تضيع وقتها مع الافكار، وانما لكي تعد محاكمات. ومع تواصل دخول القضاة والمتهمين قاعة المحكمة، تزداد الهوة اتساعا، ودائما تقوم التجربة الصغيرة بمحاكمة التجربة الكبيرة. يقوم رجال غير ناضجين بمحاكمة ضلالات سيلين دون ان ينتبهوا الى ان روايات سيلين، بفضل هذه الضلالات، تحتوي على معرفة وجودية اذا ما هم فهموها ازدادوا نضجا ورصانة ذلك ان سلطة الثقافة قادرة ان تستخرج من الاشياء الفظيعة حكمة وجودية عالية. واذا ما استطاعت عقلية المحاكمة القضاء على ثقافة هذا القرن، فانه لن يتبقى وراءنا غير ذكرى لسلسلة من الفظائع تغنيها جوقة من الاطفال... [...].

طرقات من الضباب:

كان معاصرو روبرت موزيل يعجبون بذكائه اكثر مما كانوا يعجبون بكتبه. وكانوا يرون انه كان من الافضل له ان يكتب دراسات وليس روايات. ولكي نرد هذا الرأي على اعقابه، يمكننا ان نكتفي بحجة سلبية واحدة: قراءة دراسات موزيل. واذا ما نحن فعلنا ذلك فاننا سرعان ما نتبين ان هذه الدراسات جد ثقيلة وجد مضجرة ودونما فتنة تذكر! ان موزيل مفكر كبير في رواياته فقط.

ان فكره يحتاج ان يتغذى من أوضاع ملموسة لشخصيات ملموسة أيضا باختصار.. انه فكر روائي وليس فكرا فلسفيا...

كل فصل من فصول الاقسام الثمانية عشر في «توم جونس» لفيلدينج هو دراسة مختصرة. وقد قام المترجم الفرنسي في القرن الثامن عشر بحذفها بحجة انها لا تتجاوب مع ذوق الفرنسيين. وقد اعاب تورجنيف على تولستوى المقاطع التي تطغى عليها روح المقال أو الدرامة والمتعلقة بفلسفة التاريخ في رواية «الحرب والسلم». وتحت تأثير ذلك، أخذ تولستوى يرتاب في نفسه، ثم بضغط من اصدقائه حذف هذه المقاطع في الطبعة الثالثة للرواية. ومن حسن الحظ انه اعادها فيما بعد...

هناك فكرة روائية كما ان هناك حواراً وحدثا روائيين. إن الأفكار الواردة في «الحرب والسلم» لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نجد لها مجالا خارج الرواية، كان يتم نشرها مثلا في مجلة علمية وذلك بسبب اللغة المليئة بالمقاربات والاستعارات الساذجة قصديا، ثم ان تولستوي نفسه لا يهتم كما هو حال المؤرخ، بوصف الاحداث بدقة، ولا بانعكاساتها على الحياة الاجتماعية، والسياسية' والثقافية ولا بتقدير دور هذا او ذاك.. انه يهتم فقط بالتاريخ كبعد للوجود الانساني.

ان التاريخ اصبح تجربة ملموسة لكل واحد خلال بداية القرن التاسع عشر، اي خلال تلك الحروب النابليونية التي

تتحدث عنها رواية «الحرب والسلم». وقد افهمت هذه الحروب كل أوروبي من خلال الصدمة التي احدثتها ان العالم من حوله هو في حالة تطور متواصل يتدخل في حياته الشخصية، ويغيرها ويحركها باستمرار. قبل القرن التاسع عشر، كانت الحروب والثورات تحس كما لو أنها كوارث طبيعية، أي مثل الطاعون والزلازل. ولم يكن الناس يرون في الاحداث التاريخية وحدة ولا تواصلا ولا يفكرون انه في مقدورهم ان يغيروا مجراها. لقد جند «جاك القدري» في كتاب ديدرو الشهير، ثم جرح جرحا بليغا في احدى المعارك. وبسبب ذلك ظل يعرج طوال حياته، وظل ذلك الحدث مرتبطا به ارتباطا وثيقا. ولكن اية معركة شارك فيها «جاك القدري» الرواية تجيب على هذا السؤال. ولماذا تريدون ان تجيب عليه؟ ان كل الحروب متساوية في روايات القرن الثامن عشر، بامكاننا ان نعاين ان اللحظة التاريخية لا تتحدد إلا بشكل تقريبي. فقط في بداية القرن التاسع عشر، انطلاقا من سكوت وبالزاك، بدأت الحروب تختلف واصبحت الشخصيات الروائية تعيش ضمن زمن محدد.

يعود تولستوي الى حروب نابليون بعد مرور خمسين عاما عليها. وفي وضع كهذا، لا يمكن لإدراكه الحسي للتاريخ ان ينخرط فقط في بناء الرواية الذي بدأ شيئا فشيئا يصبح على استعداد (من خلال الحوارات والاوصاف) ان يمسك بالطبيعة التاريخية للاحداث المسرودة. ان ما يهمه بالاساس هو علاقة الانسان بالتاريخ (قدرته على السيطرة عليه، أو الافلات منه، وعلى ان يكون حرا تجاهه أو لا يكون حرا). وهو يبسط هذا الموضوع مباشرة كثيمة للرواية، ثيمة يفحصها بمختلف الوسائل الممكنة، بما في ذلك التفكير الروائي...

يجادل تولستوي ضد فكرة ان التاريخ تصنعه رغبة الشخصيات الكبيرة وارادتهم. وهو يرى ان التاريخ يصنع نفسه بنفسه، مطيعا قوانينه الخاصة التي تظل غامضة بالنسبة للإنسان. ان الشخصيات الكبيرة «كانت ادوات غير واعية للتاريخ. وهي تقوم بعمل لا تدرك معناه ولا هدفه». وبعيدا يضيف تولستوي: «ان العناية الالهية تفرض على كل واحد من هؤلاء الرجال ان يتعاون مع الآخرين دون ان يكف عن تعقب اهدافه الشخصية، للوصول الى نتيجة عظيمة لم يكن في مقدور نابليون ولا الكسندر ولا أي واحد من الآخرين ان يمتلك مجرد فكرة حولها»...

ومن جديد: «الإنسان يعيش بشكل واع لنفسه غير أنه يساهم بصفة لا واعية في الاهداف التاريخية للإنسانية بأسرها».

واخيرا يصل تولستوي إلى النتيجة التالية: «التاريخ، أي الحياة اللاواعية، العامة، الجماعية للإنسانية».

من خلال هذا المفهوم للتاريخ، يرسم تولستوي الفضاء الميتافيزيقي الذي تتحرك فيه شخصياته. ودون ان تعرف معنى التاريخ، ولا تطوراته المقبلة، ولا حتى المعنى الملموس لأفعالها الخاصة (التي تساهم من خلالها بشكل غير واع في تلك الاحداث التي لا تدرك معناها) تتحرك هذه الشخصيات في حياتها كما لو أنها تتحرك وسط الضباب. أقول «ضباب» ولا أقول «عتمة». في العتمة نحن لا نرى شيئا. نحن عميان. نحن تحت رحمة شيء ما. نحن لسنا احرارا. في الضباب، نحن احرار. لكن بحرية من هو داخل الضباب: هو يرى على بعد خمسين مترا أمامه. وباستطاعته ان يميز بوضوح ملامح مخاطبه، ويمكن ان يتمتع بجمال الأشجار التي تنتصب على جانبي الطريق وحتى ان يعاين ما يحدث بالقرب منه وان يرد الفعل. ان الانسان هو الذي يتقدم وسط الضباب. غير انه حين ينظر الى الخلف لكي يحكم على أناس الماضي، لا يرى أي ضباب على الطريق. من حاضره الذي كان مستقبلهم البعيد، يبدو له طريقهم واضحا جليا على امتداده. ناظرا إلى الخلف، يرى الإنسان الطريق، يرى الناس يتقدمون، يرى اخطاءهم، غير ان الضباب لم يعد هناك. ومع ذلك هم جميعا، هايدجر، مايكوفيسكي، اراجون، عزرا باوند، جوركي، جوتفريدبن، سان جان بيرس، جيونو... كل هؤلاء جميعا كانوا يمشون في الضباب. ونحن بامكاننا ان نتساءل: من هو الأشد عماء؟ هل هو مايكوفسكي الذي كتب قصيدة عن لينين دون ان يعلم إلى أين تسير اللينينية؟ أم نحن الذين نحاكمه بعد مرور عشرات السنين دون أن نرى الضباب الذي كان يغلفه.

إن عمى مايكوفيسكي ينتمي إلى المصير البشري الأبدي...

ان لا نرى الضباب على طريق مايكوفيسكي، يعني اننا ننسى من هو الإنسان، ومن نحن...

***

● هذا النص مأخوذ من كتاب كونديرا: «الوصايا المغدورة» الصادر عام ١٩٩٣ عن دار «جاليمار» بباريس.

● ملاحظة: تعمدنا حذف بعض المقاطع في هذه الدراسة نظرا لعدم جدواها بالنسبة للقارىء العربي ..

* * *

الذات الأنثوية من خلال شاعرات خليجيات

نجوم الغانم ـ سعاد الصباح ـ فوزية السندي

ظبـية خمـيس *

نجوم الغانم

ميتافيزيقيا اللفظ، والمعنى

نجوم الغانم شاعرة من دولة الإمارات العربية المتحدة وهي صوت متفرد بذاته تنتمي إلى عالم قصيدة النثر وإلى مناخ شعري يلتقي مع عدد من الشعراء الخليجيين وخصوصا في البحرين مثل قاسم حداد وفوزية السندي. وقد تطورت تجربة نجوم الغانم الشعرية خلال الثمانينات في ظل روح شعرية متوثبة كانت تملأ افاق المنطقة. تنتمي في عالمها الشعري إلى الاسطورة والمفردة السحرية، يحتلها عالم الباطن بطريقة لا تخترقها أحداث الخارج. والشاعرة ولدت وتلقت علومها في الامارات حيث عملت في مجال الصحافة وهي متزوجة من الشاعر خالد بدر وتكمل دراساتها الجامعية حاليا في الولايات المتحدة الأمريكية. وإلى جانب القصيدة والمقالة للشاعرة اهتمام خاص بالمسرح كما أنها تمارس الرسم والفن التشكيلي، أيضا.

في مجموعتها الشعرية الأخيرة «الجرائر» والتي صدرت في عام ١٩٩١ تعتني الشاعرة بميتافيزيقيا اللفظ والمعنى.

ان «الجرائر» تعتبر نموذجا لأسلوبية شعرية بدأت تأخذ حيز وجودها الخاص من خلال استحضار الوجود الاسطوري المغرق في الخيال، مازجة اياه بحضور شبه ديني في الخطاب الشعري. وقد كان لهذا الأسلوب حضوره في التجربة الخليجية متمثلة في تجارب شعراء مثل قاسم حداد في أعماله «القيامة» و«يمشي مخفورا بالوعول» وكذلك الشاعرة السعودية خديجة العمري في قصائدها[1] المنشورة في عدد من الدوريات الثقافية.

«الجرائر» قصيدة واحدة تشبه المطولة تحاول أن تحكي حكاية ذات مستويات متعددة في القص سواء عبر «أنا» المخاطبة التي تأخذ صيغة الأنوثة، أحيانا، أو الذكورة أحيانا اخرى أو صيغة الراوية الذي يروي الاحداث على ألسنة الكائنات التي يختارها. وهي قصيدة تدعو إلى الحيرة إذ أن جسد الحكاية فيها هو جسد باطني يتذبذب بين محاولات استحضار رموزه الدينية والطقسية ومحاولات نسج حكاية مستقلة عن ذلك كله.

وتمثل أسلوبية الحكي الشعري في اطار قصيدة النثر في هذا العمل اسلوبية تحاول أن تصنع فتنتها الميتافيزيقية عبر محاكاة للتجارب الصوفية المختلطة بالحكاية الشعبية، غير انها كمحاولة لم تنجح في ربط الحكاية بشكل واضح وبالتحديد بسبب افتنان الشاعرة بالمخيلة اللفظية أكثر منها بالمضمونية.

إن لغة القصيدة هي لغة باطنية تستحضر ألفاظ الماضي النثرية والمستوحاة من التراث العربي الاسلامي والمسيحي في اطار قصيدة نثرية طويلة تأخذ عنوان «الجرائر» والذي يمثل في حد ذاته مدخلا يبدأ من الذاكرة الدينية الواضحة. تبتدىء الشاعرة القصيدة بصيغة الضمير المخاطب حاشدة مفردات قرآنية، وانجيلية معا إذ تقول:

ـ «ها هو الليل يتبلد بملائكته
والأبابيل تتزاحم».

كذلك تستحضر الشاعرة مخلوقات أسطورية تشبه الرخ، والعنقاء، وهدهد سليمان في صفاتها غير انها تختصر

★ شاعرة وكاتبة من دولة الامارات العربية.

ذلك عبر مفردة (الطائر) الذي تشير إليه وتجعله جزءا من صوت الراوية.

تطرح الشاعرة مفرداتها بما يعزز المناخ الصحراوي ـ العربي وتدمج ذلك بمداخلات من أجواء السحر والأسطورة والتمائم والتعاويذ والصورة المعمارية لثقافة الصحراء الحصن. وهي تزاوج ذلك كله بأجوائها الدينية عبر الحدائق المفقودة والبحث عن الجنة كملاذ.

كما أنها تتمثل الحالة الصوفية وتربطها بشعائر الحج والعبادة إذ تقول:

ـ «شاخصة في التطواف صرخة الانداء
وكارتجاج صدى في بئر
تتلاحق، الموجات داخل جسدي
اسير للانحاء كلها،
عصي على العناصر».

ويتكرر استحضار وجود الملائكة في العمل الشعري بشكل يقترب من صيغة الترانيم الكنائسية في ظل حضور الموت كشبح يطل في خلفية القصيدة بتكرار إذ تقول:

ـ «خلف الباب جنازة مكفهرة
مرتلون يسحقون اسمك خلفهم
تبكي
قطرة أو قطرتين».

إن أجواء التراتيل تترافق مع الفزع من الوحدة ومناجاة الذات لنفسها. كذلك تبني الشاعرة لحضور شخصية الفارس الميت ـ الحي عبر العصور واقتحام المجاهل بالفتوحات. غير أن العمل الشعري في القصيدة ينبني ـ ولربما بشكل غير مقصود ـ على الذات المختلطة بالذكورة والأنوثة في السرد الشعبي إذ تقول:

ـ «أخرج من حروبي
كئيبا
مسيلا دماملي
وسيفي نظيف
ممتلىء بوجهي الغريب
وجهي الشبيه بتنين خائر
تنتظرني في الأفق غيوم ترتطم بماضي
مثل أنثى مسهدة».

وكذلك قولها الذي يعزز هذا الاختلاط الذكوري ـ الأنثوي في صيغة الرواية الشعرية:

ـ «وأنا الكهل
السيبل».

حيث توضح الشاعرة أن «السيبل» في الأسطورة اليونانية هو لفظ يطلق على امرأة منحت الخلود ولم تمنح الشباب، كبرت حتى صارت تطلب الموت بنفسها.

وتعتمد الشاعرة على مفردات تجلبها من التراث النثري والشعري العربي تدليلا على اجواء المناخ الاسطوري الذي تود أن تصنعه، واستحضارا للصحراء القديمة وتوظف الشاعرة في نصها المفردات التالية:

«الاتون، الكهوف، المتاهة، الرمال، الجداجد، الذئاب، التيجان، الرقية، الحجر، الفلاة، الاسطرلاب، الشمس، والقمر، والاوقيانوس، الشهاب، الفنار، البحر، الهامة، الأب، السنور، الزنبيل، الجب، الجلباب، الغدارة، الحانة، الحاوي».

ولا تخفى هنا دلالات بعض هذه المفردات على الأجواء الكهنوتية المستترة فيها ومدى تأثير تلك الارشادات، إلى المعاني التي تصبو إليها الشاعرة في نصها.

ويبدو المقطع الشعري التالي كأحد المفاتيح المهمة لفهم هذه الرحلة الشعرية في «الجرائر» حيث تقول الشاعرة:

ـ «لك براءة السفك ولنشيجي جريرة البوح
معراجي كسرة طوفان
أبدأ خيطا متلثما
انتهى مترديا في الشكوك
من أنت».

ولهذا المقطع الشعري مصداقيته حيث أن القصيدة برمتها تبدو بحثا عن ذات ما، ورغم انه بحث متعثر ومتلعثم غير أن النص لا تنقصه الفصاحة الموروثة، والممزوجة بلغة تحاول عبر تداعياتها ومناخاتها صنع الطقس الجمالي للعمل الشعري. غير أن ربط البوح بالجرائر يذكر على نحو ما بصوت الانثى المستتر، الصوت العورة، والبوح الجريرة في التداعي التاريخي العربي ـ الإسلامي لصوت الانثى.

وتنداح اللغة ذات المرجعية الدينية في هذه القصيدة وهذه بعض من نماذجها:

ـ «لأنك نبي البغضاء
ونحن
سادة المهالك».
ـ «عبيد للذي لا يسمى الضرر باسمه
ولا تدركه الحسرات».
ـ «عذرا، ما قصدت الفتك بقومي وما أنا برجيم».
ـ «خلوني أنجو من الفاحشة وتكونوا أكرم الرسل
وأخلص الحكماء».
ـ «سلام عليكم وعلى من يتخذكم أولياء للرؤى».

ـ «تطيبوا بالزنجبيل ريح الطهارة، شجر المؤمنين».

إن الشخصيـة «الأنويـة» التي تطـرح ذاتها في «الجرائر» تحاول أن تبحث عـن التميز في وجـود يرى ذاتـه فوق وجـود الآخرين، وفـوق عذاباته، أيضا. ويتم ذلـك عبر لعب عدة أدوار مثل دور الكاهن المسيطر على الأحداث، إذ تقول الشاعرة:

ـ «وأنا ألوج بمهجتي
متيما بالأفعال والصفات
منبوذا من الأسماء
انادمكم بالندامة ذاتها
ولست آسفا
قفطاني مهجعي
الخلاخيل أزقتي
ولا دار تلملمني».

وهـي في صنـاعتهـا لهذه الأسطـورة تحاول أن تخلـق شخصية تتعدى كل الحدود بحضورها إذ تقول:

ـ «لكنني ماحظيت بغير النوائب
وصنو أبي واحد
أن أخون وأن أخان
نعم
أنا خائن العبارة
مبدل التواريخ والولادات
سارق المجامر والرماد».

وتحاول الشاعرة العودة إلى ألوهية ـ الأنثوية القديمة عبر محاورتها بين صوتين:

ـ «أمهليني يا الماجنة
ألست من سواني في أتم صورة
من دفق في سريرتي حليب الجنة».

ويتضح التحول خلال القصيدة من وصف (الانا) التائهة للرجل إلى (الأنا) التائهة للأنثى في سياق الأسطورة، أيضا.

وفي تطوير لحضـور الحادية واستمرار الدرامـا الخاصة بها، والمتمثلة في حـروبها وأوجاعهـا فيما يشبه القـص تتضح شخصيتهـا كبطلـة للعمـل في منتصـف «الجرائر»، إذ تقـول الشاعرة:

ـ «الحادية تطعن الهواء
لكأن ما تناهى للقوم صرير زخات مطر
أي منظر آسر
الألسنة تلمظ بالشهوة
فيما الجدران تتصدع، الغرف تنهار،
والاحلام تموت
الدماء تتدفق من كل مكان، عويل،
أجساد تطفو.. المدينة تغرق
في الدم».

كل ذلك يحدث وفـق احتفاء غامض بـالطبيعة في حضور الكوابيـس،والأحلام، ومفرداتها المتسقة مـع اللغة القامـوسية التـي تبـذل الشـاعـرة جهـدا كبيرا في استحضـارهـا. غير أن «الجرائر» كقصيدة ـ حكاية أو مطولة شعرية لا يمكن أن تجلى بعيدا عـن رصـد مستـويـات الصـوت المختلفـة عبر تعدد الشخصيات من خـلال اضطراب ما في البناء الـدرامي يشوش حضـور ووضـوح الحدود بين الشخصيـات. حيـث تغـرق الشاعـرة في توظيف صور لا تـرتبط ببعضها البعض، أحيـانا. وكذلك تسهب في زخرفة لفظية معنية بتجميل المفردات ومؤنقة لجسد لم تحسن بناءه.

وقـد سبق للشـاعرة نجـوم الغـانم أن أصـدرت أعمالها التـالية في منتصـف الثمانينـات: «مسـاء الجنة» و«في ملكوت الطاولة» غير أنها في عملها الثالث «الجرائر» تحاول أن تبلور ما بدأته كأسلـوبية شعرية خاصة تتسم بالبـاطنية المشغولة عبر الزمن الأسطوري وخلق الأجواء التراثية المستمدة جذورها من الصـوفية، والحكـايات العـربية النثـرية في محاولات متعـددة لصنع قصائد جمالية تعنى كثيرا بـاللفظ، واحيانا، على حساب المعنى. إن تـوظيف الـرموز الكهنـوتية والصحـراوية والسرد المطول يصل بنا إلى خلق حالة شعـورية تراثية دونما توصيف أو معنى واضح وهو أشبه ما يكـون برسم المشهد الاسطوري المحتشد، والتوقف عند ذلك.

كما أن هناك ذكورية ما في النـص وخصوصا عبر الاتكاء المتكرر على شخصية الـراوية ـ الرجـل عبر أعمالها ،وقد تكون سمة الحداثة الواضحة لما اختارته الشاعرة هو الشكل الشعري للقصيدة النثـرية، أمـا المضمـون فهـو غالبـا ما يكـون انتماؤه لطقـوس بائدة عبر حـالـة حنينيـة، متصلة، لاستجـلاء رحلـة الروح عبر أزمنة لا تكاد تلامس الزمن الحـاضر.

والشـاعـرة تصنع بذلـك فخامة لفظيـة جزلة بمعـزل عن تيار القصيدة ـ الحياة والتي تلون كصبغة معظـم نتاج الشعر الحديث مـؤكدة اختيارها لجماليـات اللفظ، وسحر الماضـوية الخاليـة، في طقوس شبـه دينيـة وسحـرية تصنعهـا في اطار قصيدة النثر.

إن نجوم الغـانم شاعـرة عاشـت ايقاع الحداثة الحيـاتية السريعة للمجتمع النفطي الجديد في الخليـج، وهي لا شك تملك ذاكرة الطفـولة عبر الحيـاة أو بقايا المشـهد القديـم غير ان اثر مشهد الصحراء وثقـافة الجزيرة العربية القـديمة والممتدة عبر قـرون ربما تسبق حتـى العصـور الاسـلامية الأولى تكـاد أن

تحتل مخيلة الشاعرة، تماما، في نتاجها الشعري. انها تختار اطلال الماضي لتصنع فيها قصيدتها ولكأن الروح مازالت تقبع هناك. ان الذات الانثوية في قصيدة نجوم الغانم ذات موغلة في القدم متسربلة بستار الروح، الليل، والماضي وكأنها تحاول عبر رحلة تاريخية معكوسة أن تنجز معركتها مع ذلك الماضي، بمفرداته، وشخوصه مختارة مبارزة السيوف، وطعنات الخناجر، باحثة عن الكهنوت الضائع الذي لا مسمى له والذي يقبع عميقا في أدغال الروح القديمة لإنسان الجزيرة العربية. ان قصيدة نجوم الغانم تشبه الدخول الى كهوف منسية والشرب من ينابيع غامضة والتجوال مع بقايا أرواح ومخلوقات منقرضة.

إن مثل هذا الرحيل الشعري ليس بعودة إلى خباء الانثى القديمة، ولكنه محاولة لزيارته والتعرف عليه ولربما الانتقام منه بطريقتها، هى أيضا. ولعل في هذه المحاولة تكمن حداثة الشاعرة وتحديها، أيضا، للحظتها الراهنة.

سعاد الصباح

الأنوثة المصنوعة، والقصيدة الموقف

سعاد الصباح تمثل حالة استثنائية شعرية في العالم العربي، لا لقوة أشعارها فنيا ولكن لذلك المزيج من جرأة المضمون والقدرة الفائقة على نشره في الساحة العربية الاعلامية، والثقافية. تكاد سعاد الصباح أن تكون احدى الشاعرات النادرات اللواتي استطعن ان يفرضن حضورهن عربيا عبر نشاطات عدة سواء عبر مساندتها لبعض المؤسسات الثقافية الحكومية العربية أو مؤسسات النشر العربية الخاصة أو بعض المنظمات الاهلية كمنظمة حقوق الانسان. ولم يكن هذا، دائما، لصالحها حيث نالت الكثير من الهجوم وخصوصا من قبل المعنيين بالثقافة الجادة الذين رأوا أن مثل تلك المواقف تساهم في دعمها اعلاميا، على حساب مدى الجودة في شعرها.

وقد بدأت سعاد الصباح بنشر أشعارها منذ السبعينات من خلال القصائد العمودية الرومانسية ثم بعض القصائد الرثائية بعد ذلك. غير أنها لم تبرز في الساحة الشعرية العربية إلا في الثمانينات ومن خلال مهرجانات المربد الشعرية في العراق. وقد اقترن اسمها باسم الشاعر نزار قباني نظرا للتشابه الكبير في المفردات والأجواء الشعرية بينهما. وقد ادعى البعض بأن نزار قباني هو الذي يكتب لها اشعارها، وخصوصا بسبب انطلاقته التاريخية المعروفة شعريا فيما يخص تشريح عالم المرأة واستعارة صوتها للحديث عن هومها الاجتماعية والجسدية في قصائده. وقد اعترفت سعاد الصباح، دائما، بفضل نزار قباني عليها وبكونه استاذا تنتمي إلى مدرسته الشعرية غير أن قصائدها هي عالمها وتعبر عنها هي بالضرورة.

وقد نجحت الشاعرة سعاد الصباح في التعبير عن عالم الأنثى إلى حد ما، على عكس قصائدها السياسية التي ورطتها في عدد من المواقف التي لم تحمد عقباها وخصوصا قصائد المدح السياسي التي قالتها في النظام العراقي والرئيس صدام حسين ثم تراجعت عن ذلك كله بعد غزو العراق للكويت خلال التسعينات من هذا القرن.

نشأت سعاد الصباح في الكويت وعاشت في القاهرة وبريطانيا حيث تلقت علومها الاكاديمية وكانت بصحبة زوجها الدبلوماسي انذاك. ولها العديد من البحوث الاقتصادية المختلفة وخصوصا في مجالات الثروة النفطية وأثرها على المجتمعات الخليجية. وهي معروفة باتجاهاتها القومية ومساندتها لهذه الحركة في العالم العربي.

وقد عاشت الشاعرة اجواء اجتماعية ارستقراطية انعكست على مفرداتها الشعرية وخصوصا عندما تتحدث عن عالم العلاقة بين المرأة والرجل. كما انعكس ترحالها وخبرتها في السفر الأوروبية واقاماتها السياحية على اختيارها للمدن والأماكن في قصائدها.

وكذلك فان فقدها المبكر لأحد أبنائها أثر عليها في أعمالها الأولى واشتهرت ببعض المرثيات التي قالتها فيه ثم قالتها في زوجها بعد وفاته.

وتضم أعمال سعاد الصباح كتبها الشعرية التالية: (لحظات من عمري)، (ومضات باكرة)، وقد صدرا في الستينات وديوان (أمنية) وقد صدر عام ١٩٧١، (إليك يا ولدي) وقد صدر عام ١٩٨٢، (فتافيت امرأة) ١٩٨٦، (برقيات عاجلة إلى وطني) ١٩٩٢، ومجموعة من المقالات بعنوان (هل تسمحون لي أن أحب وطني).

ولعل اهم عملين للشاعرة هما (في البدء كانت الانثى) وقد صدر عام ١٩٨٨، و(قصائد حب) الذي صدر عام ١٩٩٢ إذ أن كليهما يختصر الملامح الشعرية الخاصة بصورة الانثى في شعر سعاد الصباح وصوت الذات الانثوية لديها وسنتابع هذا الصوت في عمليها هذين من خلال الدراسة المقدمة.

إن الشاعرة منشغلة جدا بالعلاقة بين الرجل والمرأة، وهي تشاغب الرجل في قصائدها التي تحاول دائما أن تصنع موقفا ما. إن لها تصورها لما يجب أن تكون عليه الأنثى وهي معذبة بموقف الرجل منها. ويصح أن نقول ان قصيدة سعاد الصباح هي قصيدة الموقف اكثر منها قصيدة الشعر، إذ ان قوتها لا تكمن في بنائيتها اللغوية، ولا في صورها الشعرية، ولكن في الموقف الاجتماعي والنفسي الذي تنحاز فيه غالبا

للمـرأة والتعبير عـن معـانـاتها مـن مـوقعهـا هـي الشخصي، والاجتماعي وهي رغـم جرأة موقفها إلا انهاتتعـرض للتناقض الوجـداني في بعض قصائدهـا وخصوصـا عندما تكـون محبة وعاشقـة، حيث أن ذلك الحب غـالبا مـا تعبر عنه باحـدى طرق الاستجداء التـي تجعلها تبـدو منسحقة أمـام من تحب، حيث تحاول دائما ان تبرر ذلك بما تراه أنه طفوليـة الرجل المعشوق، وأمومة المرأة العاشقة. إن علاقتها مع الرجل ليست علاقة ندية خارج مناطق الاحتجاج القوي اللهجة. فهي عندما تكون عاشقة تتحول عـلاقتها مـع الرجـل الى علاقـة الام بالابـن بالمقيـاس الشرقي الـذي يدفعها الى تـدليله والاستمتاع بـأذاه، والغفران، دائما، له وانتظار رضائه ومباركته لها.

تحتوي مجموعتهـا الشعرية (في البدء كـانت الانثى) على سبـع وتسعين قصيـدة قصيرة. وهـي في عـدد منهـا تسجـل القصيدة ـ الموقف من عالم الرجل الشرقي.

تقول في قصيدتها (كن صديقي):

ـ «كن صديقي
فأنا محتاجة جدا لميناء سلام
وأنا متعبة من قصص العشق، وأخبار الغرام
وأنا متعبة من ذلك العصر الذي
يعتبر المرأة تمثال رخام.
فتكلم حين تلقاني..
لماذا الرجل الشرقي ينسى،
حين يلقى امرأة، نصف الكلام؟».

إنه خطـاب مفتوح إلى الـرجل، عاتـب، ومشاغـب، وواثق ويقدم صورة للعـلاقة المثقفة بين رجل وامرأة لكنه ليـس خاليا من الأنوثة.

وتطغـى الـروح النـزاريـة على قصـائد هـذه المجمـوعـة الشعـرية وأدواتها سـواء الموسيقـى أو المفـردة، حيث تتكـرر مفردات طـالما قرأنـاها في قصـائد نزار مثـل: (فنجان القهـوة، الموسيقى، الجريـدة، مفهوم «الرجـل الشرقي»، المطـر، الانتقاد للعقلية الشرقية بأحاسيس نزار قباني وذاكرته الشعرية).

تقول الشاعرة في قصيدتها أنثى:

ـ «قد كان بوسعي،
أن ابتلع الدمع
ان ابتلع القمع
وان اتأقلم مثل جميع المسجونات»
ـ «لكني خنت قوانين الانثى
واخترت مواجهة الكلمات».

ان القصيدة كما تـراها سعـاد الصباح هـي مواجهـة بين عقليتين، ومفرداتها كذلك. فهي في مناظـرة فكرية ـ نفسية مما يؤثـر على منطقة المخيلـة الشعريـة عند سعـاد الصباح، إذ أن اتكـاءها الفكـري على مـا تم في مـرحلـة الستينات وتحديـاتها منطلق من ذلك. ولكونها قـررت الانتماء إلى القصيدة ـ الموقف فإنها قد وضعـت كل العبء الفني على تلـك المنطقة ولم تحاول البحث عميقـا عن أسلوبية خـاصة بها ولا أن تغوص في عـالمها الداخلي كامرأة وشـاعرة. وقد ساعد هذا على إمكـانية توصيف قصيدتها بـالقصيدة الإعـلامية المسطحـة أكثر منهـا القصيدة الفنية، إذ أن انشغال القارىء بمواقفها لا يتيـح الفرصة للتأمل الفني في قصيدتها.

إن النمطيـة النقديـة ـ الاجتماعية في قصائدهـا تنطلق من السائد فهي مثلا تقول في إحدى قصائدها:

ـ «وأعرف أن القبيلة تطلب رأسي
وأن الذكور سيفتخرون بذبحي
وأن النسـاء....
سيرقصن تحت صليبي».

إن فكرة القبيلة هنا تطرح كمـرجعية للاحتجاج وتتكرر في عدد مـن قصائد سعـاد الصباح، وكـذلك النمطيـة المعتادة لمفـردتي «الرجـل الشرقـي» كما قـد تم استخـدامهـا كثيرا في احتجاجات أدب الستينات. إن مثل هـذه «الطوابع» الجاهزة لا تشير أبـدا إلى خصوصيـة الشاعـرة فـلا ملمح بيئـي لها ولا مفـردات مبتكرة، انـه انتماء للعام والمستهلك حيث المعانـاة الحقيقيـة لا تبرز مـن وراء اللفظـة الشعـريـة إلا كما قـد تـم استهلاكهـا وتصنيعها بـالفعل ضمـن الاعلام العـربي خلال الستينات من هذا القرن.

والشـاعرة تفعـل الشيء نفسه في قصيـدتها المعنونة بـ «رجل تحت الصفر» إذ تستعير رمز هولاكو للـرجولة التقليدية فتقول:

ـ «ياهولاكو الأول
يا هولاكو الثاني
يا هولاكو التاسـع والتسـعين
لن تدخلني بيت الطاعة،
فأنا امرأة
تنفر من أفعال النهي
وتنفر من أفعال الأمر».

إن البيئة الوصفيـة في قصائد سعاد الصباح هي غـالبا ما تكون بيئة غير خليجية فهي بيئة شبه سياحية أوروبية، فهي لا تصف بيتها النفسي والمكـاني بقدر ما تصف غرفـة ما في فندق درجـة أولى في الغرب. وتـزدحم قصـائدهـا بالغـابات والمطـر والموسيقى: شوبان وموزارت والمقـاهي واسماء المدن الغربية

مثل باريس ولوزان وميلانو ومدريد ولندن وغيرها، ويتجلى ذلك في قصيدتها «الحب في الهواء الطلق».

وبالرغم من صرخات الاحتجاج في قصائد سعاد الصباح ضد العقلية الرجولية الشرقية غير انها نفسها تتعامل مع مشاعرها كأنثى شرقية تقليدية في عدد من قصائدها العاطفية مثل «التوقيت المسائي» و«المتفوقة» إذ تقول:

ـ «كنت أدري ـ قبل أن أولد ـ أني سأحبك
بعد أن جئت إلى العالم... مازلت أحبك...
إن من أعظم أعمالي التي حققتها كامرأة...
أني أحبك..»

إن السذاجة الشعرية تكسو الكثير من مقاطعها الشعرية. وما المقطع السابق إلا مثال بسيط على ذلك، حيث يذكرني بالبطاقات البريدية الأوروبية في عيد الحب أو الرسائل النثرية العادية في الأبواب الصحفية العاطفية في عدد من المجلات النسائية التقليدية العربية.

إن ربط المحبوب بالطفولة الشقية – التي تتحملها الشاعرة لان شقاوة الاطفال في الرجال مقبولة – لا يمنع الشاعرة من تقديم بعض الصور الحسية الانفعالية لتلقيها لحبيبها إذ تقول في قصيدتها «كهرباء»:

ـ «في عز الصيف
تصطدم أنوثتي
بقطرة عرق صغيرة
تكرج على صدرك...
وأنت قادم من جهة البحر
فيتكهرب العالم
وتهطل الأمطار».

إن قصائد سعاد الصباح بسيطة، قصيرة، ومباشرة. وهى معنية بالشعور أو الموقف الذي تريد أن تقوله بدون فن شعري مميز في القول خارج المفردات العادية التي تشبه أردأ ما كتبه الشاعر نزار قباني. فليس هناك اجواء أو صور شعرية مدهشة ولا زخرفة فنية للكلمات ولا اعتماد على باطنية وعمق الشعر ذاته. إنه قول الموقف أو الشعور دون شعرية عالية.

إن هذه الروح تسطح القصيدة بحيث تجعلها (لا شعر) في عدد من مقطوعات المجموعة «في البدء كانت الأنثى» وتبدو قصيدة «لا اسمح» خير مثال على ذلك إذ تقول الشاعرة:

ـ «لا أسمح للقبيلة...
أن تتدخل بيني وبينك
أنت قبيلتي...!!!»

إن ضعف القصيدة عند سعاد الصباح لا يأتي من المفردة المستخدمة فقط، ولا من انعدام الصورة الشعرية، بل من مناخات الحب المكررة لديها. فالاجواء دائما هي المقاهي، والمدن الأوروبية، والتجوال، والمطارات ومناجاة الحبيب في القريب والبعيد وهو دائما رجل واحد تصفه بالشاعر، والفينيقي، والمزاجي، والمتعدد الغزوات نسائيا. وتكاد الأماكن تكون ثابتة فهي سويسرا وبحيرة الليمان وهي محاطة معه بموسيقى كليدرمان وبيتهوفن والحبر الصيني وقهوة الاكسبرسو وهي تستبدل الوطن به إذ يتحول هو إلى وطنها وملجئها حتى حينما لا يكون عادلا معها أو معنيا بوجوده معها. وهي تحاول أن تربط معه السياسي بالشخصي كما يفعل نزار قباني في قصائده. ويمثل حضور الآخرين ومراقبتهم لعلاقة الشاعرة العاطفية مع حبيبها منطقة ارتكاز نرجسية عالية للشاعرة إذ أنها دائما في حوار مع نظراتهم ومقولاتهم وكأن تلك العلاقة وتلك الانثى هي مركز الكون في وعيها الاجتماعي، والشخصي. ان الضعف المضموني لقصائد سعاد الصباح العاطفية يأتي من تلك المحاولة الاوروبية السياحية لأجوائها ومن حب الجوارب النايلون وعذابات المقاهي وغرف الفنادق.

في مجموعتها الشعرية «قصائد حب» تقدم الشاعرة ثماني قصائد ومقدمة تطرح فيها موقفها بوضوح، حيث تحرض على الكتابة الانثوية بقولها في المقدمة:

«ان الكتابة عندي، هي حوار اقيمه مع نفسي قبل ان اقيمه معك». من قصيدة حب رقم ١.

وهي ترى انها كتبت قصيدة الحب وباحت بصوت الانثى العربية كما لم تبح بها امرأة من قبل وكما لن تبوح بها من بعد. وفي هذه الرؤية الذاتية لسعاد الصباح نرجسية لا يمكن التعليق عليها إلا عبر نصوصها التي تهزم مقولتها ذاتها بسبب التسطيح الفكري والفني والعاطفي في العمل نفسه.

العمل نفسه هو ثماني قصائد تتدرج من وصف مفعول الحب العاطفي على الشاعرة ووصف للحبيب المشرد بين القارات، وتعزيز لموقف الامومة الذي سبق ذكره عند الشاعرة لتحمل مشاغبات وطفولة ونزق الحبيب، وكذلك انتظار الشاعرة لصوت أو لقاء الحبيب وحيدة في باريس كما ذكرت في قصيدة حب حيث تصف شوارع باريس ومعالمها السياحية وتشكو من وحدتها وشوقها للحبيب ثم نتحول إلى قصيدة حب ٦ حيث هي قصيدة استجداء وغضب من الحبيب ووله عليه، وتأتي قصيدة حب ٧ لتصف لنا يدي الحبيب وغرام الشاعرة بهما، وهكذا.

إن الشاعرة سعاد الصباح قد تجاوزت سن الخمسين من العمر وعاشت تحولات المناخ الثقافي والفني العربي، واحتكت بتجارب العالم الفكرية وشهدت ثورات تحرير المرأة العالمية وهي تعتقد انها تنتمي لذلك كله. غير أن المفجع في الأمر أنها لم

تتأمل ذلك في تجربتها طويلا. ولربما ظلمت نفسها كما ظلمها الاعلام العربي عندما قدمها بصورة اعلانية كبيرة، مقنعا اياها باكتمال تجربتها الشعرية ومشاركا بذلك تسطيحها المعنوي - الشعري.

إن الذات — الأنثوية عند الشاعرة سعاد الصباح هي ذات مصنوعة غير نابعة من الأعماق. وهي ذات لم تعن الشاعرة بالبحث كثيراً عنها فنياً فقد أراحت رأسها وروحها باستخدام الصيغ الجاهزة والمتناقضة للذات الأنثوية البورجوازية العربية المعنية بأن يفتح لها الرجل باب المدخل والسيارة وأن يشعل لها السيجارة، أكثر من البحث عنها شعريا وتحقيقا نصيا وجهدا ابداعيا. إنه الاعتناء «بالاتيكيت» أكثر منه بالمذهب الفني والابداعي.

اضافة الى ذلك فان غياب الملمح الخاص بالبيئة الخليجية التي عاشت فيها الشاعرة يمثل علامة استفهام كبيرة في منطقة الرمز الشعري في قصيدتها، فليست هناك أية اشارات واضحة وعميقة لتلك البيئة وخصوصا انها تعتمد في خطابها على صراعها مع ذلك المجتمع كامرأة. فلا يكفي الاتكاء على المفهوم الانثروبولوجي لفكرة القبيلة. إن انطلاق الشاعرة في مواقفها يأتي من صيغة الأنا المتفردة فلا وجود لنساء في قصيدتها ولا وجود لأحوالهن ومعاناتهن فهي معنية بامرأة واحدة، ثرية، وجميلة، وقادرة على السفر تطارد حبيبها عاطفيا عبر المطارات، بطاقات البريد، والهاتف.

إن مثل هذه الأنوثة المصنوعة هي خدعة كبرى صنعها الأدباء في بداياتهم في الخمسينات والستينات حين بحثوا عن المرأة الفاتنة التي تشبه نموذج المرأة الأوروبية من حيث المظهر وخطوط «الاتيكيت» فهذه هي امرأة نزار قباني في أعماله الأولى،وامرأة كوليت خوري في روايتها «امرأة معه» وامرأة إحسان عبدالقدوس في «أنا حرة». انها النموذج المستهلك لصورة المرأة - الحلم الذي تم تجاوزه منذ ثلاثين عاما حين كانت الدهشة مازالت تسكن الشخصية العربية أمام مفاتن المرأة الأوروبية وحريتها الاجتماعية آنذاك، غير أن الصورة تغيرت منذ ذلك الوقت ومن المؤسف أن الشاعرة لم تلاحظ ذلك، فنيا على الأقل.

ان اختياري للشاعرة في هذه الدراسة ينطلق من رغبتي في تقديم النماذج المختلفة التي اعتنت الشاعرة العربية الخليجية بتقديمها في ابداعها الشعري ضمن مفهوم الذات - الانثوية. وهي هنا ومن خلال نصوصها مجرد نموذج آخر لنمط لم يتجاوزه العالم العربي، فقط، بل الحركة الشعرية الحديثة في الخليج، أيضا.

فوزية السندي

احتفالات ومعارك الجسد

فوزية السندي شاعرة بحرينية حديثة. وهي من مواليد ١٩٥٧ في البحرين، وقد درست في القاهرة ويذكر د. علوي الهاشمي في كشافه التحليلي المصور عن شعراء البحرين المعاصرين، أنها بدأت كتابة الشعر عام ١٩٧٥، ثم اخذت تنشره بين عامي ١٩٧٩ - ١٩٨٠ في الصحف الخليجية والعربية، وقد أصدرت الشاعرة مجموعتها الشعرية الأولى «استفاقات» عام ١٩٨٤، ثم أعقبتها عام ١٩٨٦ بمجموعتها الثانية «هل أرى ما حولي ، هل أصف ما حدث». ويرى د. علوي الهاشمي أن فوزية السندي تعتبر الآن أبرز شعراء قصيدة النثر في البحرين بعد قاسم حداد الذي شق هذا الطريق فنيا.

ورغم قلة أعمال الشاعرة المنشورة غير انها قطعت رحلة كبيرة بين عمليها المنشورين. بدأت فوزية السندي في عملها الأول «استفاقات» متأثرة بمناخات قصيدة النثر التي طرحت هيمنتها على الأجواء الشعرية الخليجية منذ نهاية السبعينات، كما تأثرت بالاحداث السياسية العربية الدرامية الكبرى فخرج عملها «استفاقات» مرتبكا في شكله الفني ولغته الشعرية ضمن لغة تحاول أن تجسد أسلوبيتها بين قصيدتي النثر والتفعيلة، وأخذت الشاعرة تكتب بصدى القصيدة العربية الحديثة التي تنقل السياسة إلى الشعر ضمن أجواء العنف، والدم،والمأساوية.

إن قصيدة فوزية السندي في عملها الأول «استفاقات» هي قصيدة الفزع، والرعب التي تحاول أن توصف العنف والدموية المحيطين بعالمها. وهي في تلعثمها ذلك تلجأ إلى الجسد وتوظفه في القصيدة بصورة عفوية تشارك فيها عددا من الكاتبات في ظاهرة توظيف الجسد، شعريا. فالجسد عند فوزية السندي هو حالة التشظي، والجرح، والعنف. وهو أيضا، حالة الحب والحلم وملجؤها فيما تحاوله من رحلات روحية تفر اليها.

ويحتوي العمل على ست عشرة قصيدة معنية بتوصيف العنف السياسي ضمن لغة شعرية تبدأ في التشكل، وهي:

احتفالات الجسد، حصار تسمى واسميك الوطن، النورس، الحوار الاخير للبحر، نذور، الجمرة، وطن يزهو في القلب، استفاقات، مكاشفة، للبدء سلام، عندما يورق ريف القلب، أنصار، شهوة الوصايا، ذاكرة، الدم، رايات القلب، ووقت للقصيدة.

يكتب الباحث د. علوي الهاشمي عن تجربة فوزية السندي في عملها الشعري الأول «استفاقات»:

«يلاحظ في البنية الايقاعية في مجموعة «استفاقات» ترددها بين قصيدة النثر وبنية التفعيلة ضمن القصيدة الواحدة. وهو تردد لم يسلم منه أي نص في المجموعة المذكورة،

مما كان يعكس قلق تجربة الشاعرة، اجمالا، وتأرجحها بين بنية ثابتة تحرص على تجاوزها وبنية وليدة تهفو الى بلوغها أو الهجس بها. وقد تجسد هذا القلق على مستوى المضمون الفني في اطار ما دعوناه في بحوثنا بظاهرة «الهم الابداعي»، بحيث شكلت عناصر مثل (القافية والوزن والبلاغة والخيال والكتابة واللغة والمجاز والحرف والكلمات والصورة والايقاع والقصيدة والنحو والصرف وغيرها من عناصر الابداع). مفردات ذات اهمية خاصة في مجموعة «استفاقات» الى الحد الذي استغرق الشاعرة في كثير من الحالات مما جعل من هذا الهم الابداعي نفسه موضوعا لعدد من القصائد كما يبدو من عناوينها مثل «وقت للقصيدة».

وفوزية السندي تنشغل بعدد من المحاور في قصائد «استفاقات» ابرزها محور الرعب والكابوسية المسيطرة على أجواء القصائد، ثم هاجس الانثى الجسد والمفنى، واخيرا محاولة ترسيخ لمفهوم ودور القصيدة عبر الشعر نفسه.

تقول في قصيدتها «احتفالات الجسد»:

– «لا تشهق في حضور الجناز المهيىء للعرس هذه نار
تفضح العائلة في احتمالات الرماد
فهرولت المداخل
ربما لهو راجع من جحيم المآتم
ربما قتل تسربل في شقوق الخوف
واختار المدينة
ربما رنين يصعد قبل أن يحرثها المد
أو تجثو لجسارة الطوفان».

ثمة مزاوجة واضحة ومفزعة لعرس الرعب والجنازة في مفرداتها هنا جنبا الى جنب ودموية تدلف الى روح الشعر لتعبر عن ذلك القلق المفزع في قصائد فوزية السندي مشيرة الى الاجواء النفسية المهيمنة على معظم قصائد هذه المجموعة.

وهي توظف الجسد بضراوة في القصيدة، وفي احتفالات الرعب الشعري الذي تصنعه. وهذه نماذج لذلك التوظيف في القصيدة نفسها إذ تقول الشاعرة:

– «أمعن قليلا في الحكايا لنراك
جسدا مشظى
موغلا في تماس الشظايا».

– «لكأن هذه الروح شلال من الفرح الغريق
جسدان امتطيا حلمة الزلزلة
وتناهبا في غيوب الطريق
في احتفالات الجسد
كم كنت قريبا».

– «في مساء كالذي حدقت فيه
اتصل الجسد بسطوة الكتابة».

الكابوس، والحلم، والكتابة يدا بيد عبر وسيلة الجسد الذي تعبث به الحروف وتنشب فيه مخالبها في لعبة متصلة تعكس شكل الأظافر التي تحفر اللحم، بهذه الطريقة تكتب الشاعرة عملها الأول معتمدة على مخزون مرعب له دلالاته النفسية ـ الأدبية المختلفة.

وفي قصيدتها «حصارا تسمى وأسميك الوطن» تزدحم هواجس الموت، والقتل والرعب عبر مفردات الفزع في هذه القصيدة مثل: (طوفان الرعب، الهالك، الجنون، الضال، المحارب، الحذر القاتل، سدة القهر، اغتيال اللحظات، انفجار اللغة البكر، عقم الوقت، الطفل المحاذر، احتدام المجازر، الموت الجميل، لدغات خطاك، الحصار، الموت المتداول بين الارصفة، اتأبط فزعي حد الاغماء، أحاور هلعي حد الاصغاء، المحرقة اتسعت).

وكنموذج للكابوسية والرعب في قصيدتها هذا المقطع من القصيدة نفسها:

– «هيأت الشمس لتشرق
فأغرقها البحر
حدقت في البحر ليغضب
فاستل الموج
وهددني بالطوفان
فاغرقني الضحك
وحدقت».

وتستيقظ ذاكرة الذات الانثوية في قصيدة الشاعرة «النورس» وباستخدام درامي وعنيف، أيضا إذ تقول:

– «انهال كالرمح
غطى المناديل في الليل بالدم
وعرى سماء البلاد الحزين من الصمت».

– «طفل، وردة
والسجن ساحة الوقت
نهد، نهر
والرعب ساحة البيت».

ان هذا الدمج الذي يتكرر بين الذكورة والعنف يجعل الرعب معشعشا في البيت والجسد والبلاد، والشاعرة لا تنسى ذلك أبدا طوال رحلتها الشعرية في العملين المنشورين. بل إن هذا الرعب ينتقل الى مفهومها للشعر، والقصيدة، أيضا فهي بالنسبة اليها وجه اخر من وجوه العنف في الحياة والمخيلة، اذ تقول في قصيدتها «النورس»:

– «هكذا تأتي القصيدة
تأتي القذيفة
هكذا
تحتل البياض الحالم نار

والرمز نصل يحتال كالعرش.
وقواف تعدو
تنهال شظايا تأخذ شكل الكلمات
فأعرف،
استشرف لون الافق كنجمة برد».

إذن الشعر وعاء حربي لكل ذلك العنف المرعب الذي يسكن رأس الشاعرة وكأنها خرجت للتو من مجزرة لا نهاية لها حيث القصيدة قذيفة، والقوافي سبطا يا. سيظل سؤال الشعر مؤرقا للشاعرة حتى نهاية الديوان وسيأخذ شكلا آخر من الاشكال الاعتراضية في مجموعتها الشعرية الثانية.

والبحر مستيقظ جدا في مفردات الشاعرة الشعرية فهو المدى الممكن والوحيد لكل تلك الحرائق التي تشتعل في خطوات مفرداتها في القصائد. ويأخذ البحر تجليات عديدة في قصيدتها «الحوار الأخير للبحر» إذ تقول الشاعرة:

ـ «افقت
غريقا أبحر من النزف»
ـ «لازمت البحر...
شعر أم شرك يشعل وقت الماء
عويل أم عصف هذا النزف المحرك والكامن
في لدغات تشعل هلعي».
ـ «يأسرني

بحر يمتشق الزفرات ويلهث في الأفق الغائم

إن مفردات البحر، النزيف، الماء تمثل حالة سيولة متشكلة في القصيدة عبر حالات مختلفة ولننظر إلى هذه الصورة الشعرية «غريقا أبحر من النزف» إنها لا تشكل حالة موت بل حالة استفاقة ويقظة لدى الشاعرة يجتمع فيهما فعل الإبحار وحالة النزف ووضعية الغرق في وقت واحد حيث البحر محير للشاعرة ودنيا كاملة لكوابيسها وصاحب لا يتركها. البحر شعر وشرك، عويل، وعصف وحرائق تشعل وقت الماء والهلع في ذلك النزف المتحرك الكامن ـ نزفها الباطني الذي يلتقي بحدة شاسعة مع محيط البحر فلا تفرق آنذاك بين الماء ونزيف الدم. والبحر لا يطلق سراح الشاعرة، فهي أسيرة لديه يسيطر عليها ويمتشق زفراتها ويلهث وكأنه فارسها الذي يمارس ساديته عليها دونما تمييز وهي واقعة تماما كفريسة تنظر إلى مخالبه وتغرق فيها.

لا يترك البحر صور القصائد الشعرية فها هو في قصيدتها «نذور» يرتبط بصورة الوطن المهزوم،إذ تقول الشاعرة:

ـ «للوطن المحتل
وللقلب المعتل
بهدير الأقدام المغلولة حتى الأعناق».

وتوظف البحر مرة ثانية في قصيدتها «استفاقات» مخاطبة الذات الانثوية بقولها:

ـ «كالبحر أفيقي
موجا أو امرأة
في صوتي يحتدم الآن مسار جراحك
في أحداقي المجبولة بالرعش
سيكبر وجدك
فأفيقي».

إن اليقظة غرق وبحر وموج وهدير. هذا التوحد المطلق بالبحر بين الرعب واليقظة بين الجرح والشفاء. وتكمل الشاعرة مخاطبة تلك الذات قائلة:

ـ «يا غصون الشبق اللاهث في كفي
استفيقي
أفقا أو وطنا
أهز عيوني في وله
أهز غصون الرعب والحب
أفيقي».

إن الحركة مستمرة ما بين تلاطم الموج وهز غصون الأنوثة والرعب والحب يورقان معا في نفس الشجرة والبحر.

وتحدد الشاعرة خطابها للأنوثة في قصيدتها «للبدء سلام» إذ تقول:

ـ «لشوق امرأة تنسج في الليل رداء الدفء
وتبحث عن نقطة ضوء في العتمة
أقول سلاما»
«بدءا
أحمل لغة النار وعفن الرجعة
اطفىء شهوات الليل المنبثة
من هذا الجيف الماثل فوق الهامات المتكئة».

إن هذا الإعلان الواضح للنوايا الشعرية يبوح بوضوح بصوت عميق يأتي غير هادىء من الداخل ويعلن مداه في الأشياء. من ذاكرة العنف والظلام ينطلق البحث عن الضوء والسلام وبلغة محذرة تدرك جحيمها والدنيا التي تود أن تقوضها خارجة من مقابر الجيف باحثة عن خطوها في نارها الخاصة.

تختم فوزية السندي ديوانها «استفاقات» بقصيدتها الأخيرة «وقت للقصيدة» ولعلها أقوى القصائد المكتوبة، عربيا، والتي تعبر عن رحلة تلك الذات ـ الأنثى بحثا عن صوتها وقدرة البوح، وهي تختصر في قولها ذلك عالما مطويا، ومنبوشا في الوقت نفسه تدركه الشاعرة بوعيها الفني والحضاري. وأدرج القصيدة هنا بكاملها لمالها من أهمية دلالية كبيرة لموضوع هذا البحث، ولتميزها الخاص الذي قلما حاولت

الكثيرات أن يقلنه عبر أزمنة طويلة:

«أسرجتك ليلا مطهمة بالخبايا وجذوة الخطيئة
لأرى حوافر الريح برقا، أراها
تشطر في دماء الخلق
اقتراب وغربة منذ البدء
غزالة تفر نحوي
حافلة بأحجية تتهيأ
فاحتملت
كان فضاء القصيدة جبا
مقروءا بأصداء المذهل
والليل يفضح اسرار الحبر
ويستدير
ما من وحشة وتشد الصوت سجادة
أمعنتك في بياض الشقوق عشبا
وانحدارا يفضي إلى خندق الكلمات.
صرت في البرد
واحدس كالطيف بألوان القوس
في نشوة التخيل أطرق حذر الفعل
كما للوقت ظلال السنديان
للهذيان رجرجة الافق
ازين انطلاقة الجحيم في شكل يتداخل
في ظلي
فأرى بياض السماء قوافي تسرجني
في ملهاة النعش
استفرد بهزيع الحقول - بالمفردة
ألازم إزميل الروح
لست ساهيا
اهدهد المناجل، تجري مثل دمي
تيممتُ بهدير اللغات
أرى الكلمات وأراقب الحدائق
اتموسق في أوزان رهيفة تلد الأوزان
والجمرة ملهاة العاشق
فمن يقرأ!،
حرف يوازي وجع القصيدة
ليس سرا
كان قبرا بهول السؤال والبحث
يتحول،
ينثر فينا صباحا حزينا ثقيل الخطو
في نشرة الموت يشرع أعضاءنا قلاعا
ويقلم الطفولة
ليست...
هذه المشانق للشاهق
من شعر القلب ووطن الغفلة
هذي الجمرات لغرف الرأس المكتظة بالسيقان
ووجع الرحلة
كان صباحا جميلا وشهيا
فليس غريبا
ان أحلم بالقهوة ذات بكاء
أن أخيط اللهب من وحشة الطرقات
وأناهض
سرت وقرأتك وحدك في الصحوة
كنت كالوقت».

إن فوزية السندي وبصورة شعرية عميقة ومكثفة تطرح علاقتها بالقصيدة كأنثى، طارحة ظلال هذه العلاقة عبر تاريخ الثقافة العربية. فالقصيدة فرس مسرجة بالأسرار والخبايا الغوامض، هي وسيلة الفروسية القديمة باشارة ما تبدو غامضة الى الفحولة والفروسية القديمة للشعر. والقصيدة هي جذوة الخطيئة ولكن لمن؟ ايكون لها هي الانثى العربية التي تحاورها وتحاول ان تروضها مرتكبة بذلك (جذوة الخطيئة). إن القصيدة احجية تتحداها، وجب عليها أن تغوص فيه وللحبر أسرار معرضة للفضيحة. إذن القصيدة للشاعرة هي: فضاء الجُب، وفضيحة اسرار الحبر، وعشب بياض الشقوق، وخندق للكلمات. والشاعرة تجمع هنا ما بين ذاكرة الفروسية الشعرية وما بين فعل الاقتحام الذي تمارسه عليها كأنثى مبدعة تسعى نحو العشب الذي ينبت من تلك الشقوق التاريخية.

خروجا من برد ما ولربما برد الصمت ووحشته صارت القصيدة هي الحدس، ونشوة التخيل وهي «كالطيف بألوان القوس» ان فعل الكتابة هو طرق على خدر الفعل، على غيبوبة النسيان الطويل لذلك الصوت الذي يحاول أن يرج الافق بهذيانه.

إن كتابة القصيدة هي تماه مع الفارس القديم بالنسبة للشاعرة حيث تزين ذلك الجحيم الحي بانطلاقها، تتحول إلى فرس تسرجها القوافي وتناور هزيع الحقول في مبارزة بسيف المفردة، وتلازم إزميل الروح لتنحت تكويناتها. إنها تهدهد المناجل كأطفال تجري مثل دمها وتتيمم لتلك الصلاة بهدير اللغات - البحور. ترى الكلمات كائنات وتراقب حدائقها. وهي تعلن تموسقها في أوزان رهيفة تلد الأوزان، أي أنها قررت ذلك الانتماء إلى أنوثة ولادة تقلب ميزان الذاكرة القديمة وهي تدرك أن الجمرة، وحدها، ملهاة العاشق. وفي تحد تتساءل عن «من يقرأ» فهي ترغب في قراءة مختلفة تستطيع أن ترى من خلال الحرف ما يوازي وجع القصيدة.

إنه خروج الموءودة من القبر «بهول السؤال والبحث» وهي ترى المشانق أمامها لذلك الشاهق من شعر القلب ووطن

الغفلة ترى الجمرات لغرف الرأس.

إن الشاعرة تقود القارىء إلى رحلتها مع الشعر كفكرة وتحد وخروج من الخدر إلى الفعل الفروسي حيث هي الفرس والفارسة في تحديها الوجداني الكبير.

يكتب الباحث أحمد عطية عن فوزية السندي فيقول:

«فوزية السندي، صوت نسائي متفرد في الشعر البحريني الحديث، يتميز بقصيدة النثر، وبكثافة المفردات اللغوية وجدتها، وبقوة التراكيب الشعرية النفس والسابرة لأغوار الروح، وبجمال الصور المستمدة من معالم الطبيعة البحرينية البحرية، والمعبرة بجرأة وشجاعة ووعي وصدق عن الوضع المأساوي للمرأة العربية وعن احتجاجها ورؤاها ومشاعرها... ويتبدى هذا كله في ديوانها الثاني «هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث»، الذي يمثل طفرة في الشعر البحريني النسائي وفي الشعر الحديث بالبحرين على السواء، بجمعه بين همس المرأة وبنيته الحديثة، وبين التعبير عن حب الأنثى وعمق الاحتجاج على عذاب المرأة العربية ورؤاها في مجلسها خلف الجدران والنوافذ والمزاليج..».

لقد جاءت المجموعة الشعرية الثانية لفوزية السندي «هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث» عام ١٩٨٦ مكملة لما بدأته في عملها الأول «استفاقات»ورغم قصر المدة الزمنية بين العملين إلا أن الشاعرة استطاعت أن تطور تجربتها بشكل ناضج فنيا ومضمونيا.

لقد قررت الشاعرة انتماءها لقصيدة النثر وحسمت بذلك ارتباكاتها الفنية فيما يتعلق بالشكل، بل أنها وعبر إحدى قصائد الديوان حسمت علاقتها بالموروث الشعري ككل وسيكون لنا عودة لتلك القصيدة.

يضم الديوان أربعين قصيدة بعناوين جديدة تنبىء بروح شعرية مختلفة لعمل الشاعرة الثاني. ويختلف نسيج النصوص في هذا العمل عن ما سبقه عبر الشكل المفتوح للنص الشعري، وتلك اللغة السرية الشعرية والمعنية بالايحاء والرمز ونقل جماليات المخيلة عبر لغة رومانسية منثورة إلى القارىء. ويتزاوج كل ذلك مع استمرار خفي وواهن لحالة الرعب التي حضرت بكثافة في عملها الشعري الأول.

تلجأ فوزية السندي إلى لغة شعرية متداعية وممتلئة بالصور التي تمزج الباطني بالمادي المعتمد على عناصر الطبيعة مثل الفضة/النار/البحر/القمر وغيرها. وكذلك فإن الشاعرة تمنح أبعادا خاصة للماديات، مثل النافذة وغيرها لتحولها إلى رموز مكثفة لحالات انسانية متنوعة، بعضها شعري باطني وجمالي وأحوال تراوح ما بين حدة المأساة وطقوس الجنة حيث الروح ترحل وتنتقل ما بين عوالم القهر والبحث عن السعادة وما بين الحب الجواني المعتمد على صوت الأنا المراوحة ما بين الذكورة والانوثة.

وتتجاور عوالم القسوة والقهر برموزها السياسية الايحائية مع عالم الحب، والرؤية الباطنية ــ التأملية. كما يحضر العالم الوصفي الخارجي الذي يزاوج بين النص المفتوح وعالمه الخاص بقسوة الوصف والرومانسية المتمثلة في عناصر الطبيعة المختلفة.

يبدأ الديوان بـ «نصوص مصقولة» وهو نص نثري مفتوح للحب، والمناجاة. تتعدد الأصوات فيه بشكل منداح لا يشبه القصيدة ببنيتها المعتادة. وهو نص رومانسي بروح موغلة في العشق ومدججة بالمشاعر الباطنية. تستخدم الشاعرة الزخرفة اللغوية والتشبيهات إذ تقول:

ـ «حين أحبك،

أزهو كزغاريد مرصعة في جلبة الدار، بارقة كشمعدان مصقول. فائرة الجوانح وباهرة كجوقة تحيك سلالم القلب».

وتتلاحق التشبيهات في النص حيث تعتني الشاعرة ببلاغة الخطاب والمفردات رغم كثرة التداعيات الزخرفية في القول الشعري. ويستمر الوهن الذي تعبر عنه على مستوى المشاعر إذ تقول:

ـ «أوهاني حبك، لذا استحي من دوار يلف بي
أفئدة تدفأ بي وقلب يهفو لي... لما بي».

ويتجلى تأثير الشاعر البحريني قاسم حداد على روح فوزية السندي الشعرية وخصوصا بعد صدور مطولاته النثرية «القيامة» و«يمشي مخفورا بالوعول» حيث تتأثر المفردة والمخيلة الشعرية لفوزية السندي بتلك الروح التي أسست لعالمها الشعري عبر تجربة تبدو أكثر اكتمالا. ومع ذلك فان بقايا قديم فوزية السندي يخرج من بين الكلمات في عملها هذا وخصوصا تلك الشكوى من الجور والقسوة إذ تقول: ـ

ـ «كل هذا الجور لي
لي براثن الشكوك وانهمار ـ القسوة
ومرارة الاثم».

وإذا كانت في «نصوص مصقولة» قد عبرت عن ذوبانها في الحبيب كما قالت:

ـ «أعلم لو حبك يلف جهاتي يغل ويفتل ولهي الشاقي لارتضيت شقائي حفرة للقلب ترتج لفعل النبض الهاتف باسمك
حبك
سطوري وسحقي الملازم لهفة الغبطة وشكلة الألم
توهي ورخامة الكلام وبدء الغرق
حبك أنت
وأنت

احتمال الفصول
وشأن التناغم
وزعامة القلب
وفوز الدخول».

فإن الشاعرة وفي قصيدتها «خفايا الكلام»، وكما يحللها الباحث أحمد محمد عطية «تحتج الشاعرة على جور الرجل الشرقي، وتعبر عن عذاب المرأة العربية وذلها في جحيم الكلام الأمر، الذي تصفه الشاعرة بسقوط الكلام وتقرنه بصور معبرة عن رفضها واستيائها واستخفافها بقبضته المقترنة بظلام الليل، مؤكدة ثورتها وعدم احتمالها للقهر، متمسكة بالأمل في نهضتها... نهضة الكلام، مرتفعة على آلامها واوجاعها واثقة في انتهاء الليل لان لظلامه مداه.. وبعده تظهر النوارس البيضاء مع ضياء الفجر الذي يغمر الافق والحقول والأودية، في صور بديعة جديدة تجمع بين الكثافة والشعرية وتمزج القضية الاجتماعية للمرأة العربية بعناصر الطبيعة البحرينية وتضمنها رؤية تقدمية جماعية دون مباشرة أو خطابية، بل بكلمات مكثفة هامسة مشحونة بالمعاني والدلالات والرموز البسيطة الشفافة المعبرة والكاشفة».

في «خفايا الكلام» تتضح رؤية الشاعرة للأنثى من خلال علاقتها بالرجل وتوصيف الذكورة في هذا النص. كما أن الشاعرة تعود لترنيمة القهر والعذاب السياسي من خلال علاقة السيد بالمسود غير أنها توظف تطور لغتها الشعرية الجديدة لتوصيف ما سبق أن وصفته في عملها الشعري الأول.

تقول الشاعرة خاتمة قصيدتها:

ـ «لم الهدأة؟
لم يكن بوسعي أن...
سقط الكلام
مرتخيا بكامن الرؤى
همت أيها العارف بأحوالي
حتى أغشاني التهيؤ
وهون التشظي
لم أعد احتمل...
سقط الكلام
تدق المطارق بهو الولع
أنزوي في راحتي
بعيدا، اقلب وجعي
أتساقط في نهضة الكلام».

في قصيدتها «لم يكن الأمر صعبا هكذا» تعود الشاعرة إلى الأجواء الكابوسية، والتوصيف لحالة شعرية بلا وحدة واضحة حيث تتضح القصيدة النفسية عبر انهياراتها ورعبها معتمدة على المفردات والصور النفسية التي تصور حالات الرعب.

وتعتبر قصيدة «نوافذ للفتح» احدى القصائد المميزة في ديوان الشاعرة. توظف الشاعرة رمز النافذة في العلاقة مع المرأة، الإنسان، الوطن والانفلات نحو الاشياء والحريات عبر تسعة مقاطع. وفي تحليل أحمد محمد عطيه للقصيدة يرى أنها تعبر بالمفارقة عن رؤى المرأة العربية في مجلسها الضيق خلف النوافذ بمدى اتساعه لرؤاها وكلماتها حتى غدا سريرها معادلا ومعوضا للوطن والطبيعة والبحر، فأصبح هذا المكان المحدد الضيق «متسع، متسع». وأن المرأة قد تلاءمت في «نوافذ للفتح» مع النوافذ الموصدة والمزاليج المحكمة، مكونة عالمها الخاص الرحب كالفضاء الغني بالألوان... كقوس قزح.

تصنع الشاعرة مفارقتها ما بين شساعة البحر ومخلوقاته في مقابل الضيق، وتستمر في ترديد مفردتها «متسع، متسع» في محاولة للخروج من المحدود بشتى اشكاله. وتصنع من النافذة مداها نحو العالم، «تلهث من أجل أن تحيط الأفق بذراعيها».

وفي مقابل ذلك الاتساع، تعج مقاطع اخرى للقصيدة بكابوسية معهودة في قصائد الشاعرة (الحرب، الدخان، الحراب، المرارة، الجرح، الحداد، الغارة، الجرحى، الضمادات، القصف، القذيفة، الاشلاء) وغيرها. ذلك التهديد الحاضر دائما والمحيط بكل هروب ممكن نحو عالم الروح ورحابتها، الفضاء المفتوح، والنوافذ المطلة على البحر وقوس قزح.

تقول الشاعرة:

ـ «اجدني في تلاؤم دائم
بلا مبرر...
رائقة ومحلقة
بلا ضفاف... منبعثة هكذا
عبر النوافذ ومزاليجها
لا يحدني احد
أصافح ضراوة الريح ودعة النسيم
هكذا دون تردد
اطلق رغوة الأفق
أمرغ قوس قزح بحرية ألواني
أعج بالفضاء
وكعادتي
أفيق».

ان العودة للذات خارج نطاق المرعب، وترويض جمالياتها يمثل اقصى حدود للحريات الداخلية التي يمكن أن يمارسها الفنان. وهي تعوض صور الخراب باعلان ينتمي بكامله إلى بياض الكتابة إذ تقول:

ـ «انتظروا...
لا حاجة لي بكل هذا الوطن

رقعة صغيرة بحجم الكف تكفي
لأحيا وكلماتي
أهرق في سرير الحلم
وتنهض في مجد الحكم».

ويستمر هذا الانفلات لصنع الحرية من الرموز المحيطة فإذا كانت النوافذ سيدة الأفق في القصيدة السابقة فإن الشاعرة في قصيدتها «شؤون خاصة جدا» توظف الرخام بقولها:

- «أعمدة الرخام المشيدة
كفاصل قسري
ضد اغتراب الفعل
ومسمياته الجارحة
ومراياه المرتعشة».

وهي تحتمي بكل ما يمكنها الاحتماء به مما يثير الألفة: المنضدة الواسعة، والغيمة البيضاء، والحروف الملونة. كل ذلك لتنفلت الشاعرة «كقارب صيد في ليلة مقمرة».

ولا يخلو ديوان «هل أرى ما حولي، هل اصف ما حدث» من بعض هنات المحاولة الشعرية في نسيج قصيدة النثر فقصائد الشاعرة (لا أكثر، ولا أقل، وسروج للهو) نماذج للضعف الشعري حيث الصور واهية، والحالة مصطنعة ولا شيء غير التداعي شبه السوريالي لقصيدة غير سوريالية. وكذلك في قصيدة (أودية سحيقة) حيث تطرح الشاعرة حالة تتنافر فيها المفردات لمحاولة شبه شعرية لصناعة النص. غير أن ذلك التنافر يفتقد للانسجام وللحالة الشعرية، الحقة ويبدو في الأخير كمجرد ارتطام بين مفردات شعرية، مصنوعة.

وفي قصيدتها «ماء مترع للمساء» لا شعر ولا شعور حيث تبتعد الشاعرة عن الأحاسيس وتولي اهتمامها بالصور المركبة من اجل صناعة الدهشة، غير ان الذوق التركيبي للمفردات لا يصنع ذلك. فالقصيدة تبدو كمحاولات نزقة، غير قادرة، على اتمام الصورة والحالة الشعرية، وأسوق الأمثلة على ذلك من القصيدة نفسها،

تقول الشاعرة:

- «هيأت حشائش طرية تتهادى حولنا، قوارب قصدير
وجوارب نعناع وأطياف تضبب هذه الطقوس لنا».
- «إني أحبك منساقة كجذور تندك، تقلد صدوعي ماثلا في قراري
رائق هذا الدم إن لم ينحن
لك.. لا مفر..»

وهي نماذج للرداءة الشعرية رغم محاولات الشاعرة العديدة الناجحة والمتميزة في هذه المجموعة غير أن الارتباك والتذبذب في روح فوزية السندي الشعرية ما بين كابوسية السيريالية والواقعية ومحاولات الكشف الباطنية والصوفية، والرومانسية الفجة التي تفتقر إلى الصورة الشعرية العميقة والجديدة من السمات التي تضعف العمل الشعري عموما لدى فوزية السندي. وكنموذج للسذاجة برومانسية مكررة ومعتادة في الصورة الشعرية أسوق هنا قولها من قصيدة «غناء واحد»:

- «نغني معا أغاني مختلفة
ولا نفترق
لي أغنية الحدائق الظليلة الخريفية
الساعة كنسيم، المرصعة بالأزهار المخملية...»،
إلخ..

وتلخص الشاعرة موقفها من شكل القصيدة العربية القديم عبر قصيدتها «معلقة» صانعة تشبيها للمعلقة بالإرث الأنثوي لفكرة (الجارية) عبر ذاكرة الأنثى التاريخية إذ تقول:

- «تتدلى أمامي بزخارفها وبديعها
معجونة بماء الذهب وحجر الجناس ووتائر الحرير
وعاج الفتنة
منسقة لا تقبل الظنون والتهتكات الشاكة
تسوق أبياتها بعناية مثل قافلة واقفة
والقوافي كبغال تدب دون التفات أو حركة
في شكوكها، للمراعي منبتة
مفصلة على نسق بديع كآنية
وفي عكاظ تؤرجح جرفها جارية
محظية ولها دلال
أراها تساق هنا وهناك في الخلافة
مغلولة
معلقة ولم تزل».

إن تجربة فوزية السندي قادمة من سياق الرفض: للشكل الشعري القديم، لمأساوية الأحداث العربية، للدور التقليدي، للأنوثة والذكورة. وهي تحاول جادة ان تصنع تجربة شعرية جديدة تصوغ فيها مضامينها تلك بشجاعة، وحرية. وهي تنجح في صنع القصيدة المميزة، احيانا، غير أن اخطاءها الشعرية هي نتيجة التجريب وهي أخطاء معتادة ضمن التجربة الشعرية الجديدة التي تحاول ان تخرج من أسوار ما سبقها.

ولعل القلق الابداعي يأخذ اقصى تجلياته في بحث الشاعرة عن الذات الأنثوية وبصيغه غير مزخرفة، ولا مسطحة، ولا خاضعة للقوالب الجاهزة، وفي هذا يكون التحقق الفعلي لما حاولته الشاعرة عبر العملين المطروحين.

في العدد القادم: حمدة خميس وميسون صقر

* * *



أبو مسلم البهلاني رائد الشعر العماني الحديث *

محمد المحروقي *

يحتل أبومسلم ناصر بن سالم بن عديم البهلاني (ت١٩٢٠م) مكانا مميزا بين شعراء عصره في (عمان)، فلقد لقي من الإعجاب الجماهيري ما لم يلقه سواه، فذاع شعره عبر وسائل مختلفة: مكتوبة ومسموعة، وتعددت المخطوطات التي تضم شعره؛ حتى بلغ عدد ما توصلنا إليه منها (١٧) مخطوطا، وهي نسبة مرتفعة في حد ذاتها، ونجزم – في الوقت ذاته – بوجود مخطوطات أخرى في مكتبات خاصة لم نستطع الحصول عليها لضنين أصحابها بها.

وكان ديوان أبي مسلم البهلاني أول ديوان عماني يأخذ طريقه الى المطبعة، إذ تم طبعه عام (١٩٢٨م) ، وهذا على خلاف ما جزم به عبدالله الطائي في كتابه «الأدب المعاصر في الخليج» من أن ديوان سعيد المجيزي هو أول ديوان عماني يطبع، وطبع هذا الأخير عام (١٩٣٧م) أي بعد طبع ديوان أبي مسلم بتسع سنوات، وقد توالت طبعات ديوان البهلاني بعد ذلك ثلاث مرات خلال الأعوام التالية (١٩٥٧م، ١٩٨٠م، ١٩٨٦م).

ولم يكن هذا الاحتفاء بالشاعر مقصورا على ابناء جيله، فقد امتد بعد ذلك لدى الأجيال اللاحقة، التي استخدمت معطيات العصر الحديث لنقل قصائد البهلاني الوطنية، وقدمت الاشرطة السمعية فرصة غالية لمن يريد أن يستمع الى تلك القصائد في أي وقت، وهي مسجلة بأصوات مشهورة بجمال إلقائها حسب الطريقة العمانية المشهورة في التغني بالشعر، ومن بين هؤلاء الشداة : سالم الحارثي وموسى الرواحي ومحمد الغاربي.

وقد يتساءل المرء عن سبب هذا الاحتفاء الكبير بشعر البهلاني، والاجابة على ذلك تحيلنا الى استحضار حالة العالم العربي في تلك الفترة (أي خلال القرن ١٩ وبداية القرن ٢٠)، وصحوة الروح القومية المنادية باسقاط الاستعمار الغربي، وهي حالة تنسحب على عمان بشكل أو بآخر، وكان شعر البهلاني هو ذلك النذير والمنبه الداعي الى جمع الكلمة ونبذ الفرقة بين أبناء الوطن الواحد، لذا فقد وجد العمانيون في شعر أبي مسلم توصيفا لمواطن أدوائهم، وتعبيرا عن الآمال التي يطمحون الى تحقيقها، وكانت قصائده تترى الى الزعماء العمانيين – رغم وجوده في افريقيا الشرقية – ليتكاثفوا يدا واحدة حول الامام سالم بن راشد الخروصي (١٩١٣م – ١٩١٩م).

كما يشكل أبومسلم البهلاني نموذجا جيدا للشخصية النهضوية متعددة الاهتمامات، فقد كان فقيها مشاركا بمؤلفه الضخم «نثار الجوهر» وقاضيا مبرزا احتل رئاسة هذا السلك، الى جانب ذلك قام البهلاني بتحرير أول صحيفة عمانية.. هي صحيفة (النجاح ١٩١١م)، التي فتحت المجال أمام مشاركات عمانية عديدة، فظهرت على خطى (النجاح) الصحف التالية (الكفاح، ١٩٢٨م) و(الفلق ١٩٢٩م) والنهضة، ١٩٥١م) و (المرشد عام ١٩٥٣م) و(زنجبار، ...)

إن تلك الاهتمامات على اختلاف مناشطها تجمعها روح البهلاني الاصلاحية، التي تجرب وسائل متنوعة لايصال صوتها ويظل الشعر بينها أقوى ملكات البهلاني،والأداة الفاعلة لايصال صوته الاستنهاضي، بما ضمه هذا الشعر من مقومات فنية ضمنت سيرورته وبما فتحه

* استل هذا الفصل من بحث شكل أطروحة ماجستير بجامعة السلطان قابوس. والباحث العماني محمد المحروقي مدرس مساعد بالجامعة نفسها.

البهلاني من آفاق جديدة تبعته فيها مجموعة من الشعراء العمانيين بعده، ونشير هنا الى ظهور مدرسة شعرية يمكن أن نطلق عليها «مدرسة البهلاني» فقد كانت دعوة البهلاني الوطنية وكذلك مشاركاته الشعرية الخارجية واستلهامه التراث الشعري في أزهى عصوره أبوابا عديدة تدفعنا الى اعتبار البهلاني رائدا للشعر العماني الحديث.

المعارضة قنطرة الريادة :

ما مدى تمثل أبي مسلم البهلاني (ت ١٩٢٠م) للتراث الشعري؟ كيف تعامل معه؟ هل اكتفى باجتراره؟ أم استطاع امتصاصه، وتوظيفه توظيفا خلاقا؟ ما هي المكانة الشعرية التي حققها أبومسلم؟ وما مدى تأثيره على من جاء بعده من الشعراء العمانيين؟

يضع عباس محمود العقاد أربع مراحل ينتقل عبرها الشعر من دور الركود الى دور النهضة والاجادة وهذه المراحل هي:

«أولها» : دور التقليد الضعيف، أو التقليد للتقليد.

و«ثانيها»: دور التقليد المحكم أو التقليد الذي للمقلد فيه شيء من الفضل، وشيء من القدرة.

و«ثالثها» : الابتكار الناشيء عن شعور بالحرية القومية.

و«رابعها» : الابتكار الناشيء من استقلال الشخصية أو شعور بالحرية الفردية» . (١)

ومكانة أبي مسلم البهلاني من تلك الأدوار تقع في الدور الثالث، وهو بذلك يلتقي مع الدور الذي قام به محمود سامي البارودي (ت١٩٠٧م) في النهوض بالشعر العربي، وانتشاله من هوة التقليد التي سقط فيها، وذلك بالعودة الى النماذج الشعرية ابان عصور الازدهار الأدبي، وكانت المعارضات من أبرز القناطر التي عبرت بالشعر الى دور الاجادة الخلاقة، وهنا سؤال يفرض نفسه، ألم تظهر المعارضات الشعرية عند الشعراء العمانيين قبل أبي مسلم؟ وما الذي منع تلك المعارضات من تحقيق النهضة الشعرية في (عمان)؟ والحقيقة أن المعارضات ظهرت لدى الشعراء السابقين على أبي مسلم، لاسيما شعراء عصر النباهنة، كسليمان بن سليمان النبهاني (ت ٩١٥هـ/١٥٠٩م) (وأبي بكر أحمد بن سعيد الخروصي الستالي من شعراء القرن السابع الهجري) وغيرهما، إلا أننا لا نجد في تلك المعارضات بروز الصوت الخاص بالشاعر، وذلك الامتصاص المطلوب، حتى تكون المعارضة جزءا من نسيج الشاعر، يستعين بها كلما أراد التعبير عن تجربته الذاتية، بل إننا نجد أولئك الشعراء يقعون تحت سيطرة النصوص التي يعارضونها، وذلك كما يبدو من النموذج التالي للنبهاني، أحد أشهر شعرائهم والذي يقول معارضا أبا العلاء المعري:

ألا في سبيل المجد ما أنا صانع
نفوع وضرار ومعط ومانع

أعندي وقد أحرزت كل جميلة
يذعر جار أو يدعر وادع (٢)

بينما يقول أبو العلاء المعري:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل
عفاف وإقدام وحزم ونائل

أعندي وقد مارست كل خفية
يصدق واش أو يخيب سائل (٣)

ورغم لجوء النبهاني الى قافية مغايرة، إلا أن ذلك لم يحقق استقلالا لقصيدته، وهكذا اكتفى شعراء تلك الفترة باجترار تجارب سابقيهم وأسلوبهم، وظلت مهمة الشاعر المعارض مهمة توليفية.

وإذا عدنا الى أبي مسلم البهلاني، نجده يحسن توظيف النصوص الشعرية التراثية، ويتمكن في معارضته لتلك النصوص من خلق أجوائه الخاصة، والتعبير عن تجربته الذاتية. لدرجة أن النص المعارض يسجل غيابا ملحوظا، ما عدا بقاء شكله الموسيقي الذي يحيل بطرف خفي الى القصيدة الأولى المعارضة - وذلك أمر سنوضحه لاحقا.

من هنا ندرك أن دور أبي مسلم البهلاني دور ريادي في البعث الشعري في (عمان)، ولن نتجنى على الحقيقة إذا قرنا دوره بدور محمود سامي البارودي (ت ١٩٠٧م) وعلى الرغم من عدم توافر الأدلة لدينا على أي علاقة كانت بينه وأبي مسلم، غير أننا نستطيع افتراض نوع من الصلة الأدبية، فقد كان أبومسلم متابعا لما يدور في (القاهرة) من أحداث (٤)، والى جانب دورهما في البعث الشعري فقد انشغلا بقضايا أوطانهما، وفضح المكائد والألاعيب التي كان يحوكها الاستعمار، يقول عمر الدسوقي عن شخصية البارودي في شعره السياسي: «ومن الأغراض القديمة التي خلع عليها البارودي لباس الجدة، وظهرت فيها شخصيته مجلية تفصح عن نفسه الأبية المتمردة على الظلم والطغيان، المحبة للعدالة والشورى والمساواة بين الناس» (٥)، أليست هذه النفس الأبية المتمردة على الظلم والطغيان هي النفس التي يقابلها القارىء لشعر أبي مسلم، لاسيما في مقصورته وعلى الأخص عندما يقول:

وأصبح استقلالكم فريسة
بين كلاب النار يا أسد الشرى

أليس عارا أن نعيش أمة
مثل اللقا أو غرضا لمن رمى

يلفنا الخزي الى أوكاره
ويحكم النذل علينا ما يرى (٦)

إن الانشغال بالهم السياسي والاجتماعي للوطن هو الذي فجر عند الشاعرين روح الابتكار، فهل لنا أن نؤكد ثانية على ما ذهبنا إليه في بداية الحديث؛ من وضع أبي مسلم البهلاني في الدور الثالث من السلم الذي اقترحه عباس محمود العقاد، للمراحل التي ينتقل عبرها الشعر من دور الركود الى دور النهضة والاجادة.

ونقترح لبيان الكيفية التي تعامل بها أبومسلم مع التراث الشعري المحاور التالية:

١ - رصد القصائد المعارَضة والمعارضة.
٢ - اختيار نموذجين ودراستهما.
٣ - دراسة مستويات التضمين.

رصد القصائد المعارَضة والمعارضة:

يقدم لنا الجدول التالي بيانا بمعارضات أبي مسلم البهلاني، موضحا فيه أهم البيانات المتعلقة بالقصيدتين المعارضة والمعارضة:

الرقم	طالع القصيدة المعارَضة	الغرض وعدد الأبيات	طالع القصيدة المعارضة	الغرض وعدد الأبيات	البحر
١	طالع قصيدة الفرزدق «١١٠هـ» جزى الله عني في الأمور مجاشعا جزاء كريم عالم كيف يصنع (٧)	المديح – ٤١	طالع قصيدة ابي مسلم: الا هل لداعي الله في الأرض سامع فإني بأمر الله يا قوم صادع (٨)	الاستنهاض – ١٨٧	الطويل
٢	طالع قصيدة أبي نواس «١٩٩هـ» أجارة بيتينا أبوك غيور وميسور ما يرجى لديك عسير (٩)	المديح – ٤٠	طالع قصيدة أبي مسلم: سميري وهل للمستهام سمير تنام وبرق الأبرقين سهير (١٠)	ديني – ٢٣٠	الطويل
٣	طالع مقصورة ابن دريد «٣٢١ هـ» ياظبية أشبه شيء بالمها ترعى الخزامى بين أشجار النقا (١١)	ذاتية – ٢٥٠	طالع قصيدة أبي مسلم: تلك ربوع الحي في سفح النقا تلوح كالأخلال من جد البلى (١٢)	الاستنهاض – ٣٩٨	الرجز
٤	طالع قصيدة أبي الطيب المتنبي «٣٥٤هـ» إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم (١٣)	المديح – ٤٢	طالع قصيدة أبي مسلم: خذوا بجميل الصبر وأرضوا وسلموا فإن فناء العالمين محتم (١٤)	الرثاء – ١٨٤	الطويل
٥	طالع قصيدة أبي الطيب المتنبي «٣٥٤هـ» المجد عوفي اذا عوفيت والكرم وزال عنك الى أعدائك الألم (١٥)	المديح – ٨	طالع قصيدة أبي مسلم : الشكر لله شكرا ليس ينصرم شكرا يوافق ما يجري به القلم (١٦)	إخوانيات – ٢٩	البسيط
٦	طالع قصيدة أبي الفتح البستي «٤٠١هـ» زيادة المرء في دنياه نقصان وربحه غير محض الخير إحسان (١٧)	الحكمة – ٥٩	طالع قصيدة أبي مسلم: تلك البوارق حاديهن مرنان فما لطرفك ياذا الشجو وسنان (١٨)	الاستنهاض – ٣٨٢	البسيط
٧	طالع قصيدة التهامي «٤١٦هـ»: حكم المنية في البرية جاري ما هذه الدنيا بدار قرار (١٩)	الرثاء – ٨٨	طالع قصيدة أبي مسلم: ريب المنون مقارض الأعمار وحياتنا تعدو الى المضمار (٢٠)	الرثاء – ١٦٩	الكامل
٨	طالع قصيدة ابن الفارض «٦٣٢هـ» سقتني حميا الحب راحة مقلتي وكأسي محيا من عن الحسن جلت (٢١)	ديني – ٧٦١	طالع قصيدة أبي مسلم: هو الله باسم الله تسبيح فطرتي ولله إخلاصي وفي الله نزعتي (٢٢)	ديني – ١٥٩٧	الطويل
٩	طالع قصيدة البوصيري «٦٩٦هـ» كيف ترقى رقيك الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء (٢٣)	المديح النبوي – ٤٥٨	طالع قصيدة أبي مسلم: نسب صانه الجمال الالهي لسر به عليه إنطواء (٢٤)	المديح النبوي – ٧٠	الخفيف
١٠	طالع قصيدة الشيخ الخليلي «١٢٨٧هـ»: سموط ثناء في سموط فريد بكل لسان قد بثثن وجيد (٢٥)	ديني استنهاضي – ٨٥	أول تخميس أبي مسلم: أوجه باسم الله وجه شهودي لعز جلال الله رب وجودي تسابيح إخلاصي له وصمودي سموط ثناء في سموط فريد بكل لسان قد بثثن وجيد (٢٦)	ديني استنهاضي – ٢٥٥	الطويل
١١	طالع قصيدة الشيخ الخليلي «١٢٨٧هـ» تقدم الى باب المليك مقدما له منك نفسا قبل أن تتقدما (٢٧)	ديني – ٨٦	أول تخميس أبي مسلم: هو الله فأعرفه ودع فيه من وما دعاك ولم يترك طريقك مظلما عن الحق نحو الخلق يدفعك العمى تقدم الى باب المليك مقدما له منك نفسا قبل أن تتقدما (٢٨)	ديني – ٢٥٨	الطويل

١٢	طالع قصيدة الشيخ سعيد الخليلي «١٢٨٧هـ» : سبحان من ليس يدرك ذاته نظر بعين للذوات مكيفة (٢٩)	ديني – ٦٣	طالع قصيدة أبي مسلم: نزه إلهك أن يرى كي تعرفه أتراك تعرفه وتثبت ذي الصفة (٣٠)	ديني – ١١٠	الرجز

١ – تتمدد المساحة الزمنية لمجالات النصوص المعارَضة بدءا من التناص مع قصيدة الفرزدق (ت٧٣٢م) العينية، والى التناص مع قصائد الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي (ت١٨٧٠م) غير أن الملاحظ هو غياب النصوص التي تنتمي الى العصر الجاهلي، وإن كان ذلك لا يعني غيابها الكامل، فهي تتواجد بشكل أقل كثافة كما يكشف عنها (التضمين)، الذي يعكس مدى تماهي النصوص القديمة مع النص المنتج لأبي مسلم البهلاني.

٢ – كذلك يكشف الجدول السابق عن عدم انتقائية القصائد المعارَضة. وعدم التقيد بالغرض الأصلي لها، فقد عارض أبو مسلم شاعرا متحررا كأبي نواس الحسن بن هانيء (ت٨١٤م)، وعارض شاعرا ملتزما كابن الفارض عمر بن أبي الحسن (ت١٢٣٤م) وهو في معارضتيه لم يتقيد بمشاكلة الموضوعات المعارَضة.

٣ – حازت قصائد الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي (١٢٨٧هـ/ ١٨٧٠م) أولوية خاصةفقد عارضها أبومسلم ثلاث مرات مما يعكس مدى عكوف أبي مسلم على شعر الخليلي وتمثله له، فقد كانت تجربته الحياتية مثالا له حاول أن يقتفيه، ودعا الى الاطروحات نفسها التي نادى الخليلي بها، وهو في هذه المعارضات أكثر التحاما بالنص المعارَض أو النص الأول – اذا افترضنا أن ثمة نص أول هناك – فقد حافظ ليس فقط على الموضوع (ديني – استنهاضي) بل على وحدة الأفكار ووحدة ترتيبها، لهذا كانت معارضته تخميسا مما يعزز قوة الترابط بين النصين.

٤ – لم تكن معارضات أبي مسلم الأخرى تكشف عن مصدرها، فلا تشير الى اسم الشاعر المعارَض أو الى قصيدته، وانما يلفت نظر الدارس – بصورة أولى – ذلك التشاكل في البناء الموسيقي بين قصائد أبي مسلم والقصائد التي عارضها، فقد كان أبومسلم يخلق لنفسه عوالمه الخاصة التي تفرضها تجربته الشعرية، ولا يبقى إلا ذلك التناظر الشكلي الموسيقي، وإلا بعض المقاطع أو التراكيب المهاجرة عن النص الأول، كما حرص الشاعر على تأكيد تلك المجاوزة للقصائد المعارَضة بزيادة عدد أبيات قصائده على نظيراتها من القصائد المعارَضة، فعلى سبيل المثال تبلغ مقصورة ابن دريد (٢٥٠) بيتا، بينما بلغت مقصورة أبي مسلم (٣٩٨) بيتا وكذلك بلغت قصيدة أبي الفتح البستي النونية (٥٩) بيتا، بينما بلغت نونية أبي مسلم (٣٨٢) بيتا.

وسوف نحاول تعزيز فكرتنا حول مدى امتصاص أبي مسلم للتراث الشعري ومقدرته على إعادة توظيفه دون أن يعني ذلك مسخا أو سلخا له، واذا كان الظرف الحالي لا يمكننا من دراسة المعارضات جميعها فليس أقل من أن ندرس نموذجا منها، يمكن أن يقدم لنا تصورا عن مدى تمثل أبي مسلم للتراث الشعري العربي، وطريقته في إعادة توظيفه ويجيب على التساؤلات التي طرحناها في بداية هذه الدراسة.

دراسة نموذجين :

تمثل قصائد أبي مسلم استقلالا عن القصائد المعارضة، وتصلح المقصورة لبيان ذلك الاستقلال كما يصلح غيرها، وقد عارض بها أبومسلم مقصورة ابن دريد الحسن بن محمد بن دريد (ت٩٣٣م) والتي تحتل مكانة متميزة في ديوان الشعر العربي، فلقد عارضها كثير من الشعراء، الذين أخذوا باتساق بنائها الفني الداخلي، إذ جعل لها محورا واحدا هو شخصية الشاعر ذاتها (٣١)، وقد عارضها أبومسلم بمقصورة حملت دعوته الوطنية، التي استنهض بها مواطنيه في «عُمان» و(زنجبار) وحثهم على القيام ضد الاستعمار، وعدم الخنوع له.

على مستوى الغرضين يبرز لنا مدى تباعدهما، وانفلات أبي مسلم من إسار موضوع المقصورة الأولى، وإمعانا في إبراز مدى استقلالية النص المعارِض عن النص المعارَض نقترح دراسة المقصورتين عبر وسيلتَين:

أ – الموازنة بين موضوع فرعي مشترك ورد في كلتا القصيدتين.

ب – تتبع مقاطع النص المعارِض، وإبراز مدى سيطرة مقاطع النص المعارَض عليه.

وبالطبع فإن الحركات الرئيسية المشكلة للقصيدتين تختلفان تمام الاختلاف، الا إننا نجد موضوعات جزئية عالجها النصان، وهي:

١ – البكاء على المشيب.
٢ – طيف الأحباب.
٣ – عتاب الدهر.
٤ – الجديدان يبليان.
٥ – وصف اليعملات.

٦ – وصف الخيل.
٧ – وصف الفارس.
٨ – وصف السيف.
٩ – وصف الفرس.
١٠ – وصف الذات.
١١ – البرق.
١٢ – الحكمة.

وقد وقع اختيارنا على دراسة موضوع (وصف الذات). على اعتبار أنه الأكثر كشفا عن الهموم الذاتية لكلا الشاعرين.

أ– موضوع «وصف الذات» مشترك بين مقصورتي ابن دريد وأبي مسلم:

– ابن دريد يصف نفسه:

٥٦ – لست اذا ما بهظتني غمرة
ممن يقول بلغ السيل الزبى
٥٧ – وإن ثوت تحت ضلوعي زفرة
تملأ ما بين الرجا الى الرجا
٥٨ – نهنهتها مكظومة حتى يرى
مخضوضعا منها الذي كان طغى
١٥٩ – ولا أقول إن عرتني نكبة
قول القنوط انقد في البطن السلا
١٦٠ – قد مارست مني الخطوب مارسا
يساور الهول إذا الهول علا
١٦١ – لي التواء إن معادي التوى
ولي استواء إن موالي استوى
١٦٢ – طعمي شري للعدو تارة
والراح والأري لمن ودي ابتغى
١٦٣ – لدن إذا لوينت سهل معطفي
ألوي إذا خوشنت مرهوب الشذا
١٦٤ – يعتصم الحلم بجنبي حبوتي
إذا رياح الطيش طارت بالحبى
١٦٥ – لا يطّبيني طمع مدنس
إذا استمال طمع أو أطبى
١٦٦ – وقد علت بي رتبا تجارب
أشفين بي منها على سبل النهى
١٦٧ – إن أمرو خيف لإفراط الأذى
لم يخش مني نزق ولا أذى
١٦٨ – من غيرما وهن ولكني امرؤ
أصون عرضا لم يدنسه الطخا [٣٢]

– أبومسلم يصف نفسه:

٨١ – إني أصون صفحتي مقتنعا
بما يطيف من علالات الحسى
٨٢ – أنبو والهوب أواري ساعيا
عن مشرب أشربه على القذى
٨٣ – يحمي الكريم عرضه ويحتمي
أن يرد الآجن من كل الركى
٨٥ – ولا أقامي طمعا مقاردا
ولست ولاجا بأسواء القمى
٨٦ – كي لا ترى عين خسيس موقفي
ببابه منتظرا منه الجدا
٩٣ – آليت لا تعلو يدي يد امرىء
يسفلها اللؤم ويطغيها الغنى
٩٨ – ولا أبات شاكعا من حسد
قد هيأ الله لكل ما كفى
١٠٥ – ما سرني من الثراء وفره
ان كان بين اللؤم والحرص نما
١٠٦ – إذا نفقته هكذا وهكذا
صنائع في أهلها فقد زكى
١١٧ – لست على الحمد من الأمر إذا
غالطته خلابة فيما أتى
١١٨ – آتيه نصا فإذا خادعني
فوضتها لله يقضي ما قضى
١٢٠ – ان وسع الدهر احتمال عاجز
فهو سلاحي وتلادي المجتبى
١٢٤ – وإنني الحتف على لئامه
انكأ في حلوقهم من الشجى
١٢٥ – أذود عن حريتي بحقها
وأجهد النصر لحر مبتلى
١٢٦ – وإنني لا أعرف الحد لما
أسطيع أن أنجزه من العلى [٣٣]

تكونت مقطوعة ابن دريد من (١٣) بيتا في ٣ فصول، ابتدأها بنفي الضعف وقلة الاحتمال عنه، وأنه يكظم زفرته الحرى تحت ضلوعه فقد مارس الخطوب واعتادها، وهذا الفصل ورد في الأبيات (١٥٦ - ١٦٠).

وفي الفصل الثاني: الأبيات من (١٦١ - ١٦٤) يتحدث الشاعر عن طريقته في التعامل مع الآخرين فهو سهل لين مع من يواليه، صعب ملتو مع من يعاديه، وقد أبرز ذلك في صورتين متقابلتين، تستمدان الجانب التذوقي في تعزيز فاعليتهما، الصورة الأولى أن طعمه كالحنظل «الشرى» في المرارة، ولا يستلذ طعم الحنظل أحد، ويقابل هذه الصورة المنفرة صورة مغرية فهو كالراح أو العسل في استلطاف أصحابه له، وهي صورة أملاها عليه ما عرف عنه من ميله الى الشراب واكثاره له.

ويتصل الفصل الثالث: الأبيات من (١٦٥ - ١٦٨) بنظرته الى المال فلا يستميله إليه طمع، إذ أن التجارب صقلته، ثم يختم هذا الفصل بما يمكن أن يعاد الى الفصل الثاني، فهو يتحدث عن طريقته في التعامل مع الآخرين وكيف أنه لا يفرط في الأذى.

تكونت مقطوعة أبي مسلم من (١٥) بيتا في (٤) فصول، والملاحظة الأولى التي نسجلها هنا تكمن في طريقة من طرائق أبي مسلم في التعبير، والتي تتمثل في الاستطراد لتوضيح فكرة ما، فتكشف الفراغات التي تركناها ذلك، وقد حذفنا الأبيات التالية أرقامها: (٨٤، ٨٧، - ٩٢، ٩٤، ٩٧،٩٩، ١٠٤، ١٠٧-١١٦، ١١٩، ١٢١- ١٢٣)، فقد حذفنا (٢٩) بيتا مما رأيناه استطرادا لتوضيح الفكرة نفسها، وذلك ما لم نجده عند ابن دريد، فلم نحذف شيئا من مقطوعته وان كنا قد وجدنا أمرا آخر هو عودته الى تأكيد بعض الأفكار - كما سبق وأوضحنا.

ابتدأ أبومسلم الفصل الأول بالحديث عن عزة نفسه، في الأبيات (١٨-٨٣) فهو يكتفي بالقليل من القوت صيانة لماء وجهه عن السؤال، وهو يترك الماء إذا أصابه قذى من شدة حاجته إليه، وهذا يذكرنا بقول المتنبي:

وأصدى فلا أبدي الى الماء حاجة

وللشمس فوق اليأملات لعاب (٣٤)

فعزة نفس الشاعرين تجعلهما يستغنيان حتى عن الماء اذا ما نغصه منغص.

يمثل الفصل الثاني الأبيات (٨٥ -١٠٦) ويدور حول نظرته الى المال فهو لا يراه شيئا ذا بال، حتى لا يسقطه ذلك في التذلل الى من عنده المال منتظرا جداه، وإذا ما حصل على المال فلن يضن به دون أن ينفقه في الوجوه التي تضمن له البقاء الحقيقي، وهو خلود الذكر الحسن، وهو معنى ورد عند ابن دريد في بيت ينفي فيه الطمع عن نفسه، وقد فصل أبو مسلم فيه وأبرز موقفه من المال.

وفي الفصل الثالث (١١٧ - ١١٨) يتحدث الشاعر عن منهجه في التعامل مع الأمور والقائم على المباشرة والوضوح، وقد أبرز بذلك جانبا غير الجانب الذي تحدث عنه ابن دريد، أما الفصل الرابع (١٢٠ - ١٢٦) فهو جوهر موضوع الموازنة اذ يتصل باعتداده بنفسه، فهو الحتف على اللئام، يذود عن حريته، وينصر المبتلين، وهو ماء القصيدة القائمة على الاستنهاض. ففي تصويره لنفسه في هذا المستوى من البطولة يقدم نموذجا يحاول قارئه المتوقع أن يمثله، وقد ورد هذا الفصل عن ابن دريد في بداية المقطوعة بصيغة النفي، ومن غير أن يصل الأمر عنده الى طلب الحرية ونصرة المعتدين، وذلك يتصل بالباعث الأول لقصيدة ابن دريد، والذي اختلف - حتما - عما هو عند أبي مسلم، فقد صور ابن دريد عذاب مهاجر جنوبي يواجه الشدائد وحيدا.

من خلال الموازنة السابقة نخلص الى أن أبا مسلم لم يبق في إسار أفكار القصيدة المعارَضة، وحتى حينما اخترنا موضوعا فرعيا، ورد في كلا القصيدتين وجدنا ذلك الاختلاف الظاهر على مستوى الأفكار المطروحة، وعلى مستوى الصياغة، فقد ظهرت شخصية أبي مسلم ونظرته الحياتية الخاصة، بعيدا عن أفكار ابن دريد وأطروحاته بما تمليها عليه شخصيته المتحررة، وقد وجدنا أبا مسلم يعرض لتفصيلات وأفكار لم يعرض لها سلفه، كما اكتشفناه يستظهر فضاءات أخرى، كما في إشارتنا الى استلهامه بيت أبي الطيب المتنبي، وكل ذلك يعني أن اشتراك الشاعرين وفي موضوع واحد هو (الحديث عن النفس) لم يستتبع نسخا أو سلخا لأفكار القصيدة الأولى، وإنما هو من قبيل المعاني الانسانية المشتركة الملقاة في الطريق على حد تعبير الجاحظ. وللتأكد من مدى مصداقية النتيجة التي توصلنا إليها سوف نقوم بدراسة مقاطع كلا المقصورتين.

ب - تناص المقاطع.

من خلال المقطوعة السابقة لم نجد أبا مسلم البهلاني يستخدم مقاطع المقصورة المعارَضة فلم نعثر على مقطع أعيد استخدامه مما يؤكد ضعف السيطرة التي مارستها القصيدة المعارَضة على القصيدة المعارضة، وإذا ما أغرانا ذلك بتتبع مقصورة أبي مسلم بصورة عامة، فإننا نجده يستخدم ستة مقاطع فقط مما ورد في المقصورة المعارضة، على مدار المقصورة بأكملها.

وقد أثرت تلك المقاطع على بنية البيت إذ قامت بنقل بعض الكلمات المجاورة لها، وفقا لقانون (العلاقات السياقية)، أو

علاقـات المجاورة حسب رأي جاكـوبسون [٣٥]، فعندما يأتي المقطع (المنتضى) فإنه يستتبع معه لفظ (السيف):

ابن دريد – واخترم الوضاح من دون التي

أملها سيف الحمام المنتضى [٣٦]

أبو مسلم– إن هزك الممض هز طوده

أو هزك الهول فسيفا منتضى [٣٧]

ولكن على صعيد المعنى يستقل بيت أبي مسلم – فالفاعلية هي وظيفة (السيف المنتضى) عند ابن دريد، أما عند أبي مسلم فدور (السيف المنتضى) دور مجازي يقوم على علاقة التشبيه فكـأنه يقـول لمن يخاطبه (كـن كـأنك سيـف منتضى مضـاء وعزما).

وفي موضع آخر كان الشاعران أكثر تقاربا، فقد جاء المقطع (الزبى) واستتبعته جملة (بلغ السيل):

ابن دريد – لست إذا ما بهظتني غمرة

ممن يقول بلغ السيل الزبى [٣٨]

أبو مسلم – جاس البلاء بالبلاد طاميا

فبز حتى بلغ السيل الزبى [٣٩]

ويبدو لنا أن ذلك التقارب ليـس بفعل تأثير القصيدة الأولى على الثانية، بـل لأن القصيدتين توظفان مثـلا سائرا، يضرب في شدة الأمر وبلـوغه مبلغا فظيعا، إذن فـذلك التقارب نـاتـج عن وحدة المصدر الذي استقى منه الشاعران بيتيهما.

٤ – التضمين : خصب الثقافة الشعرية.

يعالج (التنـاص) ظواهر عديدة مـن بينها (التضمين) وهو حسب تعريـف أسامه بن منقذ : «هـو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر» [٤٠]، وهو صورة من صـور التعامل مع التراث الشعري الى جانب المعارضة.

ويحفـل شعـر أبي مسلـم البهلاني بـالكثير مـن الأبيـات المضمنة والتـي تحيل الى مـدى خصب ثقـافته الأدبيـة، فتلك الإحـالات تهاجر عبر فضـاء واسـع، ينتظـم العصور الأدبيـة وذلك ما سوف تزيده الأمثلة القادمة وضوحا – كذلك فإن تلك التضمينـات تشير الى مخزون متعـدد المشارب فنجـد الأمثـال والحكم والشواهد النحوية.

وبموازنة ظاهرة (التضمين) مع ظـاهرة المعارضة نجد أن الأولى لم تحقق الاصالة والامتصاص نفسيهما اللذين رأيناهما في المعارضـة، ولكنها حاولـت المراوحة بين الاستعـادة الباردة لقالب الصيغة السـابقة، وبين الامتصـاص الواعـي للمعاني القديمـة، وإعادة توظيفهـا بعد أن يتـم صقلها ضمن التجـربة الشعرية لأبي مسلم، وهكذا فـإن النماذج التي بين أيدينا يمكن أن تعالج في قسمين:

أ – اجترار صيغ الذاكرة

وفيـه تبـدو ظاهـرة التضمين بـاردة الفعـالية، فتـدخـل العبارات القـديمة دخـول الشاهـد أو المرجع، دون أن تمتـزج ببنية البيت، فغالبا ما تظهر كشطر كامل وضع بين معقوفتين، امعانا في إظهار الاستقلالية من ذلك قوله:

سائرا بالجـــد حتى نلته

«كل من سار على الدرب وصل» [٤١]

والشطر الثاني مثل سائر، نظمه ابن الوردي إذ يقول:

لا تقل قد ذهبت أربابه

كل من سار على الدرب وصل [٤٢]

وقد استعـاده أبومسلـم بالصيـاغة ذاتها، ولم يتصرف في تحويـر بنيته، والا لقيـل أنه مـن المعاني الملقـاة في الطريـق – حسـب الجاحظ، وقـد ورد البيت في رثـاء الشيخ نـور الديـن السالمي الذي سار على درب الجد فناله، وذلـك انه كل من سار على الـدرب لابـد أن يصل، وقـد جـاء المثـل مدعما لـوصـول السالمي الى الجد والمجد وقد تهاجر أحيانـا «صيغ الذاكرة» عن الثقافة النحوية يقول أبومسلم:

لبست تقوى الله خوف المقت

«من كان ذا بنت فهذا بنتي» [٤٣]

والشطر الثاني نظـر فيه الى شاهد من شـواهد شرح ألفية ابن مالك.

ويبدو لنا أن أبا مسلم نظر الى الشعـر القديم نظرة تقدير، فهو عنده يمثل الفحولة أو النموذج الذي يحاول الوصول إليه ومن هذه النظرة اكتسب الشعر القـديم مكانته عند أبي مسلم، فأورده كمـؤكد على مـا يقول، ولم يتجـاسر عليه – ليـس هذا الحكم على طول الخط – بالتغيير أو التصرف في الصياغة.

ب – محاولة الامتصاص.

وهي على قلتها تحاول أن تمنح البيـت المضمن حركة، لما فيها من التمثل، ومحاولة سبك المعنى القديم في صياغة جديـدة، وتجذيره ضمن أفكـار القصيد ذاتها، فـلا يبدو منفصلا باستقلاليته، وإنما يظهر مرتبط الوشائج بأبيات القصيدة، وهذا يذكـر بمقدرة أبي مسلم على هضم التراث الشعـري وامتصاصـه ثـم إعادة إنتـاجـه، وفقـا لرؤيـة خاصة.

وفي الاشارة الى التاريخ القديـم للنبي «ص» وهو في ظلال الجنـة، ثم هبوطـه الأرض مـع آدم وزوجه حينما بـدت لهما سوأتهما، فطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة [٤٤]، قام أبو مسلم بتحوير مجال استخدام هـذه الفكرة، إذ أوردها في إطار مديح السيد حمود بن محمد البوسعيدي:

وترقبه العلياء من قبل آدم
الى أن بدا كالنور من حضرة القدس
وعمت نفوس الكون منه بشائر
فكانت مقام الحس من عالم الحس
فبشرى سرير الملك أم مليكه
تنزل منه منزل الروح في النفس (٤٥)

ويقول العباس بن عبدالمطلب :

من قبلها طبت في البلاد وفي
مستودع حيث يخصف الورق
ثم هبطت البلاد لا بشر
أنت ولا مضغة ولا علق (٤٦)

والجامع بين الأبيات السابقة هي أنها تثبت للممدوح قيمة معينة هي قيمة القدم، مما يعني أصالة المعدن، وقد قام أبومسلم بتوظيفها ونقلها من مجال المديح النبوي الخالص أو من المجال الصوفي - إذ وظفها الصوفية فيما بعد - الى مجال المديح البشري، كما أظهر استقلالية مستوى الصياغة فلا يكاد الدارس يلتفت الى ذلك الأصل الا بعد مداومة النظر.

ومن المعاني التي طرقها الشعراء ما يدور حول عدم جدوى الجهد الفردي إذا لم تسعفه إرادة الجماعة، يقول أبو مسلم:

أيهدم ألف ما بنى الفرد منكم
وكيف بناء الفرد والألف هادم (٤٧)

وقول نظر فيه الى قول الشاعر:

متى يبلغ البنيان يوما تمامه
اذا كنت تبنيه وغيرك يهدم
لو ألف بان خلفهم هادم كفى
فكيف ببان خلفه الالف هادم (٤٨)

وهنا نرى أن الشطر الثاني لبيت أبي مسلم يستقي من البيتين معناه، وقد سبكه أبومسلم ضمن فكرته الخاصة التي وردت في إطار عتابه لمواطنيه على تقاعسهم، وقد صاغه أبومسلم بأسلوب الاستفهام الانكاري لتعزيز فاعليته.

- تأثير أبي مسلم على الشعراء العمانيين :

ملأ شعر أبي مسلم البهلاني المنتديات الأدبية في (عمان) ولم يترك ظرفا سياسيا الا وكان له فيه رأي، وقد سار شعره عند العام والخاص، وكانت له فاعلية كبيرة في تحريك الأحداث.

ووجد شعره تقديرا كبيرا لدى الشعراء المعاصرين له، كما ترسم خطاه من جاء بعده من الشعراء، أما الشعراء المعاصرون له فقد سلموا له بالسبق، يقول عبدالله بن محمد الطائي: «وعاصر أبومسلم عددا من الشعراء البارزين منهم خميس بن سليم، والمر بن سالم، ومحمد بن شيخان، فتمكن من أن يكون المؤثر الأول والشاعر المحلي رغم ازدهار محيطه الأدبي» (٤٩)، ذلك لأن شعره لامس أهم قضيتين في حياة العمانيين في تلك الفترة وهما :

أ - البحث عن الحرية الوطنية.

ب - اللجوء الى الزهد الديني.

إن ريادة أبي مسلم للشعر العربي في (عمان) تتحقق من خلال عودته الى النماذج المشرقة في شعرنا القديم، وكذلك من خلال ما اكتسبه شعره من واقعية ومشاركة لهموم الناس، والتعبير عما لحقهم من ضيم.

والحقيقة أن محاولات العودة الى الماضي بدأت منذ الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي (ت ١٢٨٧هـ/ ١٨٧٠م) وكذلك التعبير عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتردية، غير أن أدوات الشيخ سعيد الخليلي الشعرية لم تبلغ - نضجا وموهبة - مبلغ ملكة أبي مسلم فقصائده في فتوحات الامام عزان بن قيس (١٨٣٦ - ١٨٧١م/١٢٥٢-١٢٧٨هـ) تقترب من اللغة النثرية، كما يبدو في النموذج التالي :

فحصن تنوف لم يمنع ولا
حصن سيق وهو في الجبل الكؤود
وبيت سليط أسلمه ولم
يغن عنه البني من حجر مشيد
وخلي الجامع الحصن الذي كا
ن بيتا للعبادة والسجود (٥٠)

أما شعر الشيخ سعيد الخليلي الديني فهو أكثر قوة وإيحاء، وإحساسا بالألم الذي يعصر كل مسلم غيور على وطنه وشعبه، لذا فإن ابتهالاته الى الله عكست صدق توجهه، يقول الشيخ سعيد:

الى مالك الملك العظيم اقتداره
الى من له الاملاك خير عبيد
وقوفا على أبوابه منه راجيا
قيام حظوظي في العلا وجدودي (٥١)

وقد تبنى أبومسلم فكر شيخه الخليلي، فاسعفته مقدرته الشعرية على تحقيق الريادة الحقيقية للبعث الشعري في (عمان)، فدور الشيخ سعيد الخليلي هو دور المثير، الذي أرسل الشرارة الأولى، أما أبومسلم فقد تسلم الريادة وناضل عنها لتبقى عالية، وكان حظ الشيخ الخليلي أن تتحقق أطروحاته المذهبية والسياسية بتنصيب الامام عزان بن قيس البوسعيدي الامامة عام (١٢٨٥هـ/١٨٩٦م) أما أبو مسلم فقد أسهم في الحث على وحدة الصف، ولم الشمل حول الامام

سالم بن راشد الخروصي (ت١٣٣٨هـ/ ١٩١٩م)، كما رسخ رؤى استلهمها الشعراء من بعده، واقتفوا أثره، ومن أبرز الأسماء الشعرية التي تأثرت به:

١ – عبدالرحمن بن ناصر بن عامر الريامي (١٩٥٤م).

٢ – أبوسلام سليمان بن سعيد بن ناصر الكندي (١٩٥٩م).

٣ – هلال بن بدر البوسعيدي (١٩٦٥م).

٤ – سالم بن سليمان بن سالم البهلاني (١٩٨٢م).

٥ – عبدالله بن علي الخليلي (معاصر).

أما أبرز المجالات التي أسهم فيها أبومسلم إسهاما فعالا، وتبعه فيها من جاء بعده:

١ – امتصاص التراث الشعري.

٢ – تبني الدعوة الوطنية.

٣ – الإلحاح على الشعر الديني.

٤ – المشاركة في الأحداث الخارجية.

وقد رأينا أن عودته الى التراث الشعري – عبر معارضته – تختلف عن عودة من سبقه، فهي عودة هضم وتمثل، دون أن تكون سلخا لذلك التراث، وقد عارض الشعراء بعده من سبقوهم، ولعل هذا الاتجاه يبرز بشكل واضح لدى هلال بن بدر البوسعيدي. فقد عارض أبا تمام بقصيدته البائية التي مطلعها:

أكثرت في القول بل أكثرت في الخطب
أقلل فديتك وأعمل يا أخا العرب (٥٢)

وعارض دالية المتنبي بقصيدة مطلعها:

إشراق وجهك للعروبة عيد
فاهنأ بدهرك إنه لسعيد (٥٣)

وكذلك سار الشيخ عبدالله بن علي بن سعيد الخليلي على نهج أبي مسلم في معارضة القدماء، فعارض مقصورة ابن دريد بمقصورة أولها:

يا ساري البرق يهلهل السما
يخط أسطارا كلألاء السنا (٥٤)

كما عارض نونية ابن زيدون بقصيدة مطلعها:

قم عانق الحسن والثمه رياحينا
وداعب الزهر جوريا ونسرينا (٥٥)

وقد تلقف الشعراء العمانيون دعوة أبي مسلم الوطنية، لاسيما مع استمرار نفوذ الاستعمار وبسط سيطرته، ومن بين أولئك الشعراء أبوسلام سليمان بن سعيد الكندي، وقد نظم قصيدة في كشف الدسائس الأجنبية (بعمان) من هذه القصيدة:

عمان انهضي واستنهضي الشرق والغربا
ولا تقعدي واستصحبي الصارم العضبا
عمان انهضي واستعرضي كل باسل
كمي يجيد الطعن والرمي والضربا
عمان انهضي إنا رجالك همنا
طلاب العلا ما نبتغي غيره كسبا (٥٦)

ومن ضمن شعراء الاتجاه الوطني يأتي اسم عبدالله الطائي (ت١٩٧٣م) الذي أشار في مقالة له عن أبي مسلم الى هذه الناحية الوطنية إذ يقول: «ولم يكن من هم أبي مسلم العيش فقط بل كان صاحب همم عالية، كان لا يفكر إلا في وطنه، ولذلك نجد شعره حافلا بالوطنيات وثابا بالحماس ففضل أن يترك بلاده ويرحل الى زنجبار بافريقية الشرقية حيث يستطيع أن يعيش في جو من الحرية ويرسل شعره دعوة صارخة باليقظة والنهضة» (٥٧)، ومن غير شك فإن إقامة أبي مسلم في (زنجبار) أطلعته على أفكار زعماء الاصلاح المسلمين، وهكذا اتخذ أبو مسلم من صحيفته (النجاح ١٩١١م) منبرا لأفكاره الإصلاحية.

ويشكل الشعر الديني جانبا مهما من الجوانب التي عالجها الشعراء العمانيون، وكتبوا في أهم محاورها، كتمجيد الذات الالهية أو المديح النبوي أو الشعر الصوفي، ولأبي مسلم ديوان كامل في هذا الفن أسماه: (النفس الرحماني في أذكار أبي مسلم البهلاني)، وهو عبارة عن ملحمة دينية، وقد مزج شعره الديني بهموم عصره، فكشف عن الأوضاع المتردية على المستويات الاجتماعية والسياسية، ويلتقي معه في هذا الاتجاه نظراؤه ممن ينتسبون الى المدرسة نفسها كأبي سلام الكندي والشيخ عبدالله الخليلي، وإن كان أبومسلم أكثرهم مشاركة عبر تآليفه الدينية.

ولم تقتصر مشاركات أبي مسلم الشعرية فيما يدور في وطنه من أحداث، بل كان اهتمامه بما يقع في العالم الاسلامي عامة، كمشاركته بقصيدة في مؤتمر الصلح الذي أشرف عليه رياض باشا، وقد شارك الشعراء بعده في الأحداث السياسية للعالم العربي، كمشاركات هلال بن بدر البوسعيدي في الأحداث التي عصفت (بفلسطين) (٥٨)، وبذلك انفتح الشاعر العماني على هموم أخيه العربي، ملغيا القطرية الضيقة، ومتواصلا مع أبناء الوطن العربي الواحد.

القصيدة النهروانية **

أبومسلم البهلاني

سميري وهل للمستهام سمير
تنام وبرق الابرقين سهير
تمزق أحشاء الرباب نصاله
وقلبي بهاتيك النصال فطير
تطاير مرفض الصحائف في الملا
لهن انطواء دائب ونشور
يهلهل في الآفاق ريطا موردا
طوال الحواشي مكثهن قصير
بمنتحبات مرزمات يحثها
حداء النعامى دمعهن غزير
تنبه سميري نسأل البرق سقيه
لربع عفته شمأل ودبور
ذكرت به عهدا حميدا قضيته
وذو الحزن بالتذكار ويك أسير
عهودا على عين الرقيب اختلستها
ذوت روضة منها وجف غدير
متاعي رجع الطرف منها وكل ما
يسرك من عيش الزمان قصير
وبي من تباريح الجوى ما شجا الهوى
وذلك ما لا يدعيه ضمير
وفت لرسيس الحب بالصبر مهجتي
وما كل من شف الغرام صبور
والا فما بالي وغور مدامعي
ودمع التصابي لا يكاد يغور
أدهري عميد الحب والعود ذابل
فهلا وأملود الشباب نضير
عذير غوايات الغرام من الصبا
وما لغوايات المشيب عذير
وكل غرام قارن الشيب سوءة
وكل غرير في المشيب غرور
أبعد تباشير المشيب غواية
وللعقل منها زاجر ونذير
تناقلني عمران عمر قد انحنى
بشيب وعمر للشباب كسير
تناهت حياتي غير نزر على شفا
وذلك قدر لو نظرت يسير
صبابة عمر حشوها الغي والهوى
وهذا مقام بالتقاة جدير
تقضي ثمين العمر في نشوة الهوى
وحشو مزادي باطل وغرور
أألهو وقد نادى المنادي لمنتهى
إليه وان طال المطال أصير
وصبحان من عقل وشيب تنفسا
فذا مسفر هاد وذاك سفير
أأترك نفسي بعد ذا بيد الهوى
تسام كما جر الحمار جرير
وأوقرها شرا وفيها استطاعة
الى الخير والناهي الرقيب غيور
واني وان سومت نفسي بمسرح
مراعيه سم ناقع وشرور
يطور لي الشيطان أطوار كيده
ونفسي له فيما يشاء نصير
فلست بمتروك سدى دون موقفي
على الغي عقبى أشرفت ومصير
سيوقفني من رقدة اللهو ناعب
يحط بمحتوم الردى ويطير
يقضي بي المحيا وجهلي مطيتي
وقائدها دنياي وهي غدور
أمان وأوهام وزخرف باطل
سراب بقيعان الفلاة يمور
محصلها بالكد والكدح راقب
لفوت وتفريق إليه تحور
فليس سديدا جمع هم لجمعها
ودائرة التفريق سوف تدور
سنتركها بالرغم وهي حبيبة
ورب حبيب للنفوس مبير
ومن عجب ميل النفوس لعاجل
يحول على اكداره ويبور
واسراعها في الغي اسراع آمن
وناقد أعمال العباد بصير
متى أقلعت عنا المنون وهل لنا
بغير طريق الغابرين عبور
أم الأمل الملهى براءة غافل
من الموت أم يوم المعاد يسير
أتمرح ان شاهدت نعشا لهالك
اليك أكف الحاملين تشير
ستركب ذاك المركب الوعر ساعة
الى حيث سار الأولون تسير
نقي من غبار الأرض بيض ثيابنا
وتلك رفات الهالكين تطير
لي الويل هلا أرعوي عن مهالكي
أما في المنايا واعظ ونذير

أما في عويل النائحات مذكر
أم النوح حولي والبكاء صفير
أم الغارة الشعواء من أم قشعم
يشن أصيل هولها وبكور
على كل نفس غير نفسي رزؤها
ويمنعني منها حمى وستور
بلى سوف تغشاني متى حان حينها
فيعجز عنها ناصر وعشير
وتفجأني يوما وزادي خطيئة
واثم وحوب في الكتاب كبير
أرى الخطب صعبا والنفوس شحيحة
على زخرف فان مداه قصير
وتلك ثمار الجهل والجهل مرتع
وخيم وداء للنفوس عقور
ولو حاولت نفس عن الشر نزعة
تنازعها طبع هناك خؤور
فزجت بها الآمال في غمراتها
الى أن دهاها منكر ونكير
فثبطها تسويفها وهو قارض
لرمة آجال النفوس هصور
ودأب النفوس السوء من حيث طبعها
اذا لم يصنها للبصائر نور
بها ترتمي في الخسر آفات طبعها
خلائق توحيها الجبلة بور
تدارك وصايا الحق والصبر انما
يفوز محق بالفلاح صبور
وخذ بكتاب الله حسبك انه
دليل مبين للطريق خفير
فما ضل من كان القران دليله
وما خاب من سير القران يسير
تمسك به في حالة السخط والرضا
وطهر بها الآفات فهو طهور
وحارب به الشيطان والنفس تنتصر
فكافيك منه عاصم ونصير
دعيت لأمر ليس بالسهل فاجتهد
وسدد وقارب والطريق منير
وأسس على تقوى من الله توبة
نصوحا على قطب الكمال تدور

وزن صالح الأعمال بالخوف والرجا
هما جنة للصالحات وسور
وبالعدل والاحسان قم واستقم كما
أمرت وبادر فالمعاش قصير
وراقب وصايا الله سرا وجهرة
ففي كل نفس غفلة وفتور
وجرد على الاخلاص جدك في التقى
ففوقك بالشرك الخفي خبير
وثابر على المعروف كيف استطعته
ودع منكرات الأمر فهي ثبور
ومل حيث مال الحق والصدق واستبق
مليا الى الخيرات حيث تصير
وأخلص مع الجد اليقين فانه
به تنضر الأعمال وهي بذور
وبالرتبة القصوى من الورع التبس
فللورع الدين الحنيف يحور
وكن في طريق الاستقامة حاذرا
كمين الاعادي فالشجاع حذور
يجوز طريق الاستقامة حازم
على حرب قطاع الطريق قدير
مراصدها شتى وفي كل مرصد
لخصمك حرب بالبوار تغور
فلا تخش ارهاقا وساور ليوثها
بعزم يفض الخطب وهو حسير
ورافق دليل العلم يهدك انه
طريق يحار العقل فيه وعير
وفعلك حد المستطاع من التقى
على غير علم ضيعة وغرور
فما زكت الطاعات الا لمبصر
على نور علم في الطريق يسير
أتدخر الأعمال جهلا بوجهها
وأنت الى علم هناك فقير
فيا طالب الله ائته من طريقه
والا فبالحرمان أنت جدير
فلست اذا لم تهتد الدرب واصلا
قبيلك في جهل السلوك دبير
وما العلم الا ما أردت به التقى
والا فخطأ ما حملت كبير

فكم حامل علما وفي الجهل لو درى
سلامته مما اليه يصير
وما أنت بالعلم الغزير بمفلح
ومالك جد في التقاة غزير
وحسبك علما نافعا فرد حكمة
بها السر حي والجوارح نور
تعلم لوجه الله واعمل لوجهه
وثق منه بالموعود فهو جدير
تعرض لتوفيق الاله بحبه
ودع ما سواه فالجميع قشور
هو الشأن بالتوفيق تزكو ثماره
ومتجره والله ليس يبور
كأي رأينا عالما ضل سعيه
وضل به جم هناك غفير
معارفه بحر ويصرف وجهه
الى الباطل الخذلان وهو بصير
وافلح بالتوفيق قوم نصيبهم
من العلم في رأي العيون حقير
وتلك حظوظ للإرادة قسمها
وحكمة من يختارنا ويخير
تحزبت الأحزاب بعد محمد
فكل الى نهج رآه يصير
وقرت على الحق المبين عصابة
قليل وقل الأكرمين كثير
هم الوارثون المصطفى خير أمة
لمدحهم آي الكتاب تشير
أولئك قوم لا يزال ظهورهم
على الحق ما دام السماء تدور
على هضبات الاستقامة خيموا
اذا اعوج أقوام وضل نفير
تنافر عنهم رفض وخوارج
وحشوية حشو البلاد تمور
رأوا طرقا غير الهدى فتنافروا
اليها وبئست ضلة ونفور
لهم نصب من بدعة وزخارف
بها عكفوا ما للعقول شعور
تدعمهم أهواؤهم في هلاكهم
كما دع في ذل الأسار أسير
لأقوالهم صد وفيهم شقاشق
لهن ولا جدوى هناك هدير

دليلهم يهوي بهم في مضلة
وهم خلفه عمش العيون وعور
فيا أسفا للعلم يطمسه الهوى
ويا أسفا للقوم كيف أبيروا
أرى القوم ضلوا والدليل بحيرة
وللحق نور والصراط منير
سروا يخبطون الليل عميا تلفهم
شمائل من أهوائهم ودبور
يتيهون سكعا في المجاهل ما بهم
بموطيء اخفاف المطي بصير
يقولون ما لا يعلمون وربما
على علمه بالشيء ضل خبير
ولو كان عين الحق منشود جهدهم
لما حال سد أو طوته ستور
نعم أبصروه حيث غرهم الهوى
فصدهم عنه هوى وغرور
أقاموا لهم من زخرف القول ظهرة
وللبطل فيما استظهروه ظهور
وفي زخرف القول ازدهاء لمن غوى
وألهته عن لب الصواب قشور
وفي البدع الخضر ابتهاج لأنفس
تدور بها الأهواء حيث تدور
نشاوى من الدعوى التي يعصرونها
وليس لبرهان هناك عصير
وما روقوه من رحيق مفوه
فذلك سم في الاناء خثير
يدرون أنواء الكلام وما بها
رواء ولا يطفى بهن هجير
وما كل طول في الكلام بطائل
ولا كل مقصور الكلام قصير
وما كل منطوق بليغ هداية
ولا كل زحار المياه نمير
وما كل موهوم الظنون حقائق
ولا كل مفهوم التعقل نور
وما كل مرئي البصائر حجة
ولا كل عقل بالصواب بصير
وما كل معلوم بحق ولا الذي
تقيل علما بالأحق جدير
ولكن نور الله وهب لحكمة
يصير مع التوفيق حيث يصير

هدى الله حظ والحظوظ مقاسم
الى مقتضى العلم القديم تحور
وليس اختيار الله في فيض نوره
بمكتسب أو تقتضيه أمور
وفي ظاهر الأقدار أسرار حكمة
طواهن من علم الغيوب ضمير
أرتني هدى زيد وفي العلم قلة
وضلة عمرو والعلوم بحور
وذاك دليل ان لله أنفسا
عليها من اللطف الخفي ستور
ظواهرها بله وتحوي بواطنا
لدى علمها جنس الوجود حقير
عليها خدور من غبار غباوة
ولكنها تحت الخدور بدور
تجردن من لبس الخيالات وانطوى
عليهن ريش من هدى وشكير
سرين رياح الله تحدو ركابها
اليه وأنوار اليقين خفير
يغادرن فيه منزلا بعد منزل
يكاد بها الشوق الملح يطير
تدثرن خيل الله حتى بلغنه
وواحدها في العالمين دثور
وردن مياه النهر غرثى صوادئا
وليس لها حتى اللقاء صدور
أوانس في مرج الرجاء رواتع
وللخوف في احشائهن زفير
غسلن به أحكام سهم واشعر
ودرن مع القرآن حيث يدور
نحرن عقيب الدار بازل ناكث
وأمسى بصفين لهن هدير
فلو قدرتها هاشم حق قدرها
هشمن ابن صخر للحروب صخور
ولكن وهى رأي وخامت عزيمة
فحكم خصم واستبيح نصير
بني هاشم عمدا ثللتم عروشكم
وفي عبد شمس نجدة وظهور
على غير ذنب غير انكار قسطهم
وللجور من نفس المحق نكير
قتلتم جنودا حكموا الله لا سوى
وقالوا علي لا سواه أمير

فيا لدماء في حروراء غودرت
تمور واطباق السماء تمور
وانفس صديقين أزهقها الردى
وشقت عن التقوى لهن نحور
مخردلة الأشلاء للطير في الفلا
وهن بجنات النعيم طيور
على جنبات النهروان عقائر
كما وقيت بالمشعرين نذور
أبيد خيار المسلمين بضحوة
كما نحرت للميسرين جزور
يعجون بالتحكيم لله وحده
وهامهم تحت العجاج تطير
فيا أمة المختار هل فيك غيرة
فان محب الله فيه غيور
ويا ظهرة الايمان هل فيك منعة
وهيهات عزت منعة وظهير
ويا لرجال الله أين محمد
وناصره بالنهروان عقير
ولو وقعة كانت بعين محمد
لما قر عينا أو يزول ثبير
فمن لصدور الخيل فوق صدورهم
ولله في تلك الصدور بحور
تطل دماء المؤمنين على الهدى
وخيل ابن صخر في البلاد تغير
ويعصى ابن عباس اذا لم شعثها
ويسمع فيها أشعث وجرير
على أن علت فوق الرماح مصاحف
ونادوا الى حكم الكتاب نصير
مكيدة عمرو حيث رثت حباله
وكادت بحور القاسطين تغور
أبا حسن ذرها حكومة فاسق
جراحات بدر في حشاه تفور
أبا حسن أقدم فأنت على هدى
وأنت بغايات الغوي بصير
أبا حسن لا تعطين دنية
وأنت بسلطان القدير قدير
أبا حسن لا تنس أحدا وخندقا
وما جر عير قبلها ونفير

أبا حسن أين السوابق غودرت
وأنت أخوه والغدير غدير
أبا حسن أن تعطها اليوم لم تزل
يحل عراها فاجر ومبير
أبا حسن طلقتها لطليقها
وأنت بقيد الأشعري أسير
أتحبس خيل الله عن خيل خصمه
وسبعون ألفا فوقهن هصور
أثرها رعالا تنسف الشام نسفة
بثارات عمار لهن زفير
وصك ثغور القاسطين بفيلق
له مدد من ربه وظهير
فلم يبق الا غلوة أو تحسهم
ويبكي ابن صخر قبة وسرير
فمالك والتحكيم والحكم ظاهر
وأنت علي والشآم تمور
أفي الدين شك أم هوادة عاجز
تجوزتها أم ذو الفقار كسير
يبيت قرير الجفن بالجفن لاصقا
وجفن حسام ابن اللعين سهير
فلا جبرت حداه ان ظل مغمدا
وهندي هند منجد ومغير
ولا جبرت حداه يوم سللته
له في رقاب المؤمنين صرير
أتغمده عن عبد شمس وحزبها
ويلفح حزب الله منه سعير
فمالك والأبرار تنثر هامهم
كأنك زراع وهن بذور
ذروتهم عصفا وتبكي عليهم
بلى فابك خطب بالبكاء جدير
فما هي إلا جدعة الأنف ما شفت
غليلا وجرح لا يزال يغور
ستحصد هذا الزرع مهما تقصدت
عراقك لا يلوي عليك ضمير
تنازعها سل السيوف فتلتوي
وتخطب فيها والقلوب صخور
قتلت نفير الله والريح فيهم
وأصبحت فذا والنفير نفور
نشدت دوي النحل لما فقدتهم
ويعسوب ذاك النحل عنه خبير
أرقت دماء المؤمنين بريئة
لهن بزيزاء الحرار خرير
عليا أمير المؤمنين بقية
كأن دماء المؤمنين خمور
سمعناك تنفي شركهم ونفاقهم
فأنت على أي الذنوب نكير
وما الناس الا مؤمن أو منافق
ومنهم جحود بالإله كفور
وقد قلت ما فيهم نفاق ولا بهم
جحود وهذا الحكم منك شهير
فهل أوجب الايمان سفك دمائهم
وأنت بأحكام الدماء بصير
تركتهم جزر السباع عليهم
لفائف من ايمانهم وستور
مصاحفهم مصبوغة بدمائهم
عليهن من كتب السهام سطور
وكنت حفيا يا ابن عم محمد
بحفظ دماء ما لهن خطير
وكنت حفيا ان يكونوا بقية
لنصرك حيث الدائرات تدور
تناسيت يوم الدار اذ جد ملكها
فللعاص فيها دولة وظهور
ويوم جبال الناكثين تدكدكت
وطلحة والعود الطليح عقير
وحربا تؤز الشام أزا قراعها
له في جموع القاسطين سعير
تعوذ منها القاسطون بخدعة
بجدعة تلك الأنف فاز قصير
مواطن أهوال تبوأت فلجها
الى أن دهتها فلتة وفتور
تفانت ضحايا النهر في غمراتها
وأنت شهيد والعدو وتير
تنادي أعيروني الجماجم كرة
فقد قدموها والوطيس سعير
أما والذي لا حكم من فوق حكمه
على خلقه ورد به وصدور
لقد ما أعاروك الجماجم خشعا
عليهن من قرع الصفاح فطور
فقصعتها إذ حكمت حكم ربها
فما بقيت عارية ومعير

فيا أسفا من سيف آل محمد
على المؤمنين الصالحين شهير
نبا عن رؤوس الشام في الحق وانثنى
الى ثفنات العابدين يجور
أحيدرة الكرار إن خياركم
وقراءكم تحت السيوف شطور
أحيدرة الكرار تابعت أشعثا
واشعث شيطان ألد كفور
أعشرون ألفا قلبهم قلب مؤمن
بأوجههم نور اليقين ينور
بهاليل أفنوا في العبادة أنفسا
لهم أثر في الصالحات أثير
أسود لدى الهيجا رهابين في الدجى
أناجيلهم وسط الصدور سطور
وفي القوم حرقوص وزيد وفيهم
أويس ومن بدر هناك بدور
ومن بيعة الرضوان فيهم بقية
بأيديهم منها ندى وعبير
أكلتهم في النهر فطرة صائم
فكيف أبا السبطين ساغ فطور
فيا فتنة في الدين ثار دخانها
وذاك الى يوم النشور يثور
نجونا بحمدالله منها على هدى
فنحن على سير النبي نسير
بصائرنا من ربنا مستمدة
اذا اشتبهت للمارقين أمور
وثقنا بأن الدين عروة أمرنا
وما شذ عنه فتنة وغرور
وان رجالا حكموا الله حجة
على من بتحكيم الرجال يصور
ببينة من ربهم وبصيرة
تجاهل فيها عسكر وأمير
وأنهم حجوا عليا وأعذروا
وما فاتهم ممن لديه عذير
على أنه من أبصر الناس للهدى
وكم بقضاء الله ضل بصير
تنورها الحبر ابن عباس منهم
فحج عليا والحجيج نصير

جزى الله أهل النهروان رضاءه
وما فوق مرضاة الاله أجور
كما جاهدوا في الله حق جهاده
وقاموا بما يرضى وفيه أبيروا
وماتوا كراما قانتين وكلهم
على الموت صبار هناك شكور
شراة سراة لا يخط غبارهم
وان أبلحت فوق الأمور أمور
اذا انتهكت من دين الاسلام حرمة
فليس لهم عيش هناك قرير
كرام شداد الغار في ذات ربهم
على كل حال والمحب غيور
نفوسهم حيث ابتلوا وجه ربهم
قرابين منهم قدمت ونذور
ندين لوجه الله طوعا بحبهم
وما شنآن الملحدين مضير
هم القوم بلتهم مخافة ربهم
ودارت عليهم أبطن وظهور
فلا بارح الروح الالهي ربعهم
ولا فارقتهم رحمة وحبور
واخوانهم أهل النخيلة بعدهم
وأتباعهم حتى يقوم نشور
ولا زال منهل السلام عليهم
ترادف آصال به وبكور
وأدخلهم دار السلام الههم
جميعا عليهم نضرة وسرور

الاحالات والاشارات :

١ - عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، نهضة مصر القاهرة - ١٩٦٣، ص ١٧.
٢ - سليمان بن سليمان النبهاني، ديوان النبهاني، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ١٩٨٤م - ط ٢، ص ١٥٤.
٣ - أبو العلاء المعري، شرح التنوير على سقط الزند،لأبي يعقوب بن يوسف بن طاهر الخويتي، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة - ١٩٢٤م، ص ١٠٩.
٤ - انظرأطروحتنا «أبومسلم البهلاني شاعراً، الباب الثاني الفصل الأول: الشعر الوطني، ص ٣١ - ١٥٩.
٥ - عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث، دار الفكر ، القاهرة - ١٩٦٤، ط ٦ ص ٢٠٧.
٦ - ديوان أبي مسلم، تحقيق عبدالرحمن الخزندار، دار المختار، د.م ١٩٨٦، ص ٣٤٦.
٧ - شرح ديوان أبي فراس همام بن غالب بن صعصعة (ت ١١٠هـ/٧٣٢م) تحقيق إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت - ١٩٨٣م، ص ٤٤ - ٤٩.
٨ - ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦م، مصدر سابق، ص ٣٢٧ - ٣٣٥.

9 – ديوان أبي نواس الحسن بن هانىء (ت ١٩٩هـ/ ٨١٤م)، حققه وضبطه أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت – ١٩٨٤م، وللبارودي معارضته لهذه القصيدة مطلعها:
أبى الشوق آلا أن يحن ضمير
وكل اشتياق بالحنين جدير
أنظر ديوان البارودي جـ ٢، تحقيق وشرح علي الجارم، محمد شفيق معروف، المطبعة الأميرية القاهرة، ١٩٥٣م. ص ١٦ – ٢٣.
١٠ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦م، مصدر سابق، ص ٢٣ – ٣٢.
١١ – شرح مقصورة ابن دريد أبوبكر الحسن بن محمد بن دريد الأزدي (ت ٣٢١هـ/٩٣٣م) شرح عبدالوصيف محمد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة – ١٩٣٩م.
١٢ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦م مصدر سابق ص ٣٣٦ – ٣٥٢.
١٣ – عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان ابي الطيب المتنبي (ت٣٥٤هـ/٩٦٥م)، جـ ٤. دار الكتاب العربي، بيروت – ١٩٨٠م. ص. ٦٩–٨٠.
١٤ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦، مصدر سابق ٤٢٣–٤٣٠.
١٥ – عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي جـ٤، مصدر سابق ص ٩١.
١٦ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦م، مصدر سابق ص ٤٧٨–٤٧٩.
١٧ – محمد مرسي الخولي، أبوالفتح البستي: حياته وشعره دار الاندلس بيروت – ١٩٨٠م، ص ٣١٣ –٣١٧.
١٨ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦م، مصدر سابق ص ٢٩٩.
١٩ – محمد عبدالرحمن الربيع، أبو الحسن علي بن محمد التهامي: حياته وشعره، مكتبة المعارف، الرياض – ١٩٨٠، ص ١٣٦ – ١٤٠.
٢٠ – ديوان أبي مسلم ١٩٨٦م مصدر سابق ٣٩٩ – ٤٠٦.
٢١ – ديوان ابن الفارض أبو حفص عمر بن أبي الحسن بن علي «ت ٦٣٢هـ/ ١٢٣٤م» تحقيق عبدالخالق محمود، دار المعارف القاهرة – ١٩٨٤ ص ٨٢ – ١٧٢.
٢٢ – ديوان أبي مسلم البهلاني ١٩٨٠، وزارة التراث القومي والثقافة – مسقط – ١٩٨٠م، ص ١٠ – ١١٧.
٢٣ – ديوان البوصيري، أبو عبدالله محمد بن سعيد بن حماد البوصيري (ت٦٩٦هـ) تحقيق محمد سيد كيلاني، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة – ١٩٧٠م، ط٢، ص٤٩–٧٧.
٢٤ – ديوان أبي مسلم ١٩٨٦، مصدر سابق ص ٢٩١– ٢٩٤.
٢٥ – مجموعة قصائد الشيخ العالم الرباني سعيد بن خلفان الخليلي (مخطوط مصور)، المكتبة الرئيسية – قاعة المجموعات الخاصة، جامعة السلطان قابوس ص ٣٧ – ٤١.
٢٦ – ديوان أبي مسلم ١٩٨٦م. مصدر سابق ص ١٥٤.
٢٧ – مجموعة قصائد الشيخ سعيد الخليلي مصدر سابق ص ٦ –١٢.
٢٨ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦، مصدر سابق ٤٤.
٢٩ – مجموع قصائد الشيخ سعيد الخليلي، مصدر سابق، ص ٢ –٥.
٣٠ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦، مصدر سابق ٢٨٣.
٣١ – يقول أنيس القدسي: «الحقيقة أن هذه القصيدة ليست منظومة مدح يتزلف بها الشاعر الى الممدوح – بل هي عرض لأحوال الشاعر ونظراته في الحياة» عن المقصورة الدريدية، عرض ودراسة مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق مجلد ٤٥، جـ ١، ١٩٧٠، ص ٢٥٦.
٣٢ – شرح مقصورة ابن دريد ص ٧٠ – ٩٠ بهظتني: شقت علي، الغمرة: الكربة، ثوت: أقامت، الزفرة: الزفير ترجيع الصوت بالبكاء، الرجا: الجانب نهنهتها: كففتها، مكظومة: متجرعة، المخضوضع المتذلل، طغى: كثر، عرتني: أصابتني، النكبة: المصيبة، القنوط: اليأس، انقد: انقطع، السلا: المشيمة، مارست: عاركت، التواء: انعواج، استوى: اعتدل، الشرى: الحنظل، الراح: الخمر، الأري العسل الأبيض: اللدن: اللين، معطفي: رجوعي، الوي: أكون شديد الخصومة، خوشنت: صورعت، مرهوب: مخوف، الشذا: الحدة، يعتصم: يتعلق، الحبوة: شد الازار على الركبتين والظهر، الطيش: خفة العقل، لا يطبيني: لا يستميلني، مدنس: موسخ، استمال: قاد وجذب، الافراط: أن يبلغ الأمر فوق حده، النزق: الخفة، الطخا: العيب.
٣٣ – ديوان أبي مسلم١٩٨٦، مصدر سابق، أصون: أحفظ، صفحتي: وجهي، علالات: بالضم ما يتعلل به من القوت، انبو: أبعد، الالهوب: شدة الحر – النار، الاوار: حر النار، ساعر: متقد، القذا: ما يقع في الشراب من الغثاء، الآجن: المتغير اللون والطعم، الركي: جمع ركية وهي البئر الصغيرة قليلة الماء، أقامي: أوافق، مطاردا: ذليلا، القمي: باب الدار، آليت: حلفت، شاكعا: متوجعا، نقته: فرقته، غالطته: غالطه في الأمر خالفه، الخلابة: الخداع، نصا: النص الاظهار واستخراج الشيء تأصيلا، انكأ: أي أقتل، أسطيع: استطيع.
(استعنا في شرح الألفاظ الصعبة على مؤلف – منصور بن ناصر بن محمد الفارسي، الدرر المنثورة في شرح المقصورة، شركة مطبعة عمان ومكتبتها المحدودة، مسقط ١٩٩٠م.
٣٤ – عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، جـ ١، مصدر سابق ص ٣١٧.
٣٥ – انظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة –١٩٧٨، ص ١١٥.
٣٦ – شرح مقصورة ابن دريد، مصدر سابق، ص ٣٤.
٣٧ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦م، مصدر سابق ص ٢٣٧.
٣٨ – شرح مقصورة ابن دريد، مصدر سابق ص٩٠.
٣٩ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦، مصدر سابق ٣٤٣.
٤٠ – أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق وتقديم عبدالله علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧م، ط١، ص ٣٥٠.
٤١ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦، مصدر سابق، ص ٤٠١.
٤٣ – شرح ابن عقيل، جـ١ لشرح قاضي القضاة بهاء الدين عبدالله بن عقيل العجيلي، دار التراث، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٨٠م، ط ٢٠، ص ٢٥٧، وحول بيت أبي مسلم أنظر ديوانه، ١٩٨٠م مصدر سابق، ص ٢٢٤.
٤٤ – السيد ابراهيم محمد، قصيدة (البردة) لكعب بن زهير ومكانتها في التراث الصوفي في مقالة بمجلة الف مجلة البلاغة المقارنة، ع ٥، ١٩٨٥، ص ٦٣.
٤٥ – ديوان أبي مسلم ١٩٨٦م، مصدر سابق، ص ٤٧١.
٤٦ – السيد ابراهيم محمد قصيدة (البردة) لكعب بن زهير ومكانتها، مرجع سابق، ص ٦٣.
٤٧ – ديوان أبي مسلم، ١٩٨٦م، مصدر سابق، ص ٣٢٦.
٤٩ – عبدالله الطائي، شعراء معاصرون، مطبعة الألوان، مسقط – ١٩٨٧، ص ٢٩.
٥٠ – شرح القصيدة الدالية للشيخ سعيد بن خلفان الخليلي، شرحها الشيخ جمعة بن خصيف بن سعيد الهنائي، نسخة مخطوطة بقاعة عمان (المكتبة الرئيسية بجامعة السلطان قابوس). ص ٥٨.
٥١ – المصدر السابق، ص ٨٧.
٥٢ – ديوان هلال بن بدر البوسعيدي، تحقيق: محمد الصليبي، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط – ١٩٨٩، ط٢، ص ١٠٥.
٥٣ – ديوان هلال البوسعيدي مصدر سابق، ص ٢١١.
٥٤ – ديوان الخليلي، وحي العبقرية، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ١٩٧٨، ص ١٢٣.
٥٥ – وحي العبقرية، مصدر سابق، ص ٣٢٤.
٥٦ – الأدب والنصوص، معهد القضاء الشرعي والوعظ والارشاد، تأليف محمد صالح ناصر، أحمد مهنى مصلح ط ١– ١٤١٣هـ – ص ٢٣١.
٥٧ – عبدالله الطائي، شعراء معاصرون، مرجع سابق، ص ٢٩.
٥٨ – ديوان هلال بن بدر البوسعيدي، مصدر سابق ١١٣ – ١١٤.
★★ ديوان أبي مسلم، تحقيق عبدالرحمن الخازندار دار المختار، د.م – ١٩٨٦

* * *

الهجرة الثانية

آسيا جبار، أهداف سويف ومنفى الجد واللغة

صبحي حديدي ★

> وقرب المدخل انتصبت شجرة ورد ضخمة، وكانت ورودها بيضاء، ولكن ثلاثة من عمال البستان انهمكوا في طلاء تلك الورود باللون الأحمر، ووجدت أليس غرابة في هذا الأمر.
>
> لويس كارول – اليس في بلاد العجائب

– ١ –

في عام ١٩١٥ أقدم الأديب الهاييتي البارز إدموند لافوريست Laforest على الانتحار بطريقة رمزية فريدة؛ لقد ربط الى عنقه نسخة ثقيلة من قاموس لاروس الفرنسي وألقى بنفسه من أعلى جسر الى مياه النهر الموحلة، وكان بذلك يعلن أن اللسان الأوروبي الذي يستخدمه في الكتابة والتعبير هو بمثابة أثقال مقيدة في الحياة وأثقال ضامنة للموت (١). وكان اختياره للقاموس، وليس أي كتاب فرنسي ثقيل آخر، دلالة على المحتوى الرسمي للغة كأداة كونية استعمارية قاهرة. والباحث الهندي هومي بابا Bhabha يروي الحكاية التالية المستقاة من سجلات الجمعية التبشيرية الكنسية» في الهند: في أيار (مايو) عام ١٨١٧، في ضواحي مدينة دلهي، اقترب واعظ مسيحي من مجموعة هنود تحلقوا لدراسة الكتاب المقدس. الهنود هؤلاء وافقوا على أن الكتاب معجزة ربانية وكلام الله، ولكنهم سـاءلوا عن كيفية وصول الكتاب إليهم، وعن «الصاحب» الذي طبعه ووزعه، فاكتشفوا أن ذلك الصاحب هو ممثل التاج البريطاني المستعمر، وأنه (بعكس الكتاب) أبعد ما يكون عن الاعجاز الالهي: إنه غريب، آكل للحم، شارب للخمر، قاس ومتعجرف، ولكي يسترد الواعظ سلطته الروحية على الهنود، اضطر الى نفي صلته بذلك الصاحب، (بابا: ١٩٨٥، ١٤٥).

هاتان الحكايتان تؤشران على اثنين من أبرز ملفات التجربة الاستعمارية في الميدان الثقافي، أي ملف اللغة الغازية التي تمارس هيمنة موازية ومكملة لأشكال الهيمنة العسكرية والسياسية والاقتصادية، وملف الانفصال الخارجي والاندغام الداخلي بين السلطة الاستعمارية ومختلف خطاباتها الحضارية، وما ينجم عن الملفين من تكريس ثنائيات المستعمر/ المستعمَر، السيد/ العبد، المركز/ المحيط الغرب/ «الآخر»، ومن اغتراب داخل الهوية، وتشوهات في الانتماء وتوتر وتصارع ومقاومة قد تبلغ درجة عالية من العنف بالضرورة كما أشار فرانز فانون في أطروحته عن الشرط الاستعماري بوصفه حالة عداء مستعص بين ابن البلد Na-tive والغازي.

★ كاتب ومترجم من سوريا يعيش في باريس

ولأن تجربة الاستعمار لا تقتصر على العنف الفيزيائي بل تمتد أيضا الى العنف الثقافي واللساني والنفسي، فإن تجربة التحرر من الاستعمار Decolonization على صعيد الكتابة ظاهرة لا تخلو من العنف في جوهرها، والثنائيات السابقة تضع النتاج الثقافي ما بعد الكولونيالي Post-Colonial (٢) في حالة تعارض مع الذات، وفي سياق من الاغتراب والاقتلاع وآلام البحث عن الهوية بعيدا عن الشروط الصحية للتفاعل الدينامي والتثاقف الطبيعي الحر، وإذ يبحث الكاتب ما بعد الكولونيالي عن الاستراتيجيات التي تتيح له بلوغ صيغة تصالحية بين قيود الارث الاستعماري وضرورات كتابة الذات، فإن ذلك البحث قد يأخذ أشكالا عنيفة حين تضطر الذات الى كتابة نفسها بلغة المستعمر، تتراوح بين مثال لافوريست الأقصى الذي يبلغ حد الانتحار باستخدام القاموس، ومثال الهنود الذي يدرج النص بعيدا عن أخلاقيات حامل النص، وفي كتابه نحو الثورة الافريقية تحدث فرانز فانون عن سيكولوجية المقهور الذي «حاكم وأدان وتخلى عن أشكاله الثقافية، ولغته، وعاداته في المأكل والمشرب، وسلوكه الجنسي وطريقته في الجلوس والاستراحة والضحك والاستمتاع، فلم يجد أمامه من منفذ سوى إلقاء نفسه على الثقافة القسرية بيأس الغريق (فانون ١٩٦٤: ٣٩).

وإذا كان هذا هو حال الكاتب الرجل، فان تجربة الكاتبة المرأة تكتسي طابعا أكثر حدة وازدواجا. إنها تشترك معه في الخضوع لأواليات الاستعمار في القهر والقمع والالغاء والتدجين، ولكنها تزيد عليه في خضوعها لقهر آخر يتصل بطبيعة موقعها في المجتمع المحلي قبل مجيء الاستعمار وأثناءه وبعد التحرر منه، وابن البلد في عين المستعمر هو «الآخر» المعمم ،امرأة كان أم رجلا، أما المرأة فهي «آخر الآخر» في عين ابن البلد وأعراف الهيمنة البطريركية، وهي موضوع الرغبة البهيمية المحضة في عين المستعمر الغربي الذي جمد صورتها عند حدود الكتابات الاستشراقية ومناخات الحريم، حيث لا تتمكن من تمثيل نفسها خارج الجسد المجرد من إنسانيته،كما أوضح إدوارد سعيد في الاستشراق.

وفي دراستها «ثلاثة نصوص نسائية ونقد الامبريالية» والتي باتت كلاسيكية الآن، حاولت الهندية غاياتري شاكرافورتي سبيفاك Spivak أن ترصد ما يمكن تسميته «عقدة ميراندا» نسبة الى الشخصية النسائية المحورية في مسرحية شكسبير العاصفة، وإذا كان توتر ثنائية بروسبيرو/كاليبان (أو السيد/العبد، المستعمر/ المستعمر بمعنى آخر) يثير مسائل الذات والآخر، الغرب وبقية أرجاء العالم، فان العلاقة بين كاليبان وميراندا تفتح السؤال النسوي في الخطاب ما بعد الكولونيالي: لقد استعمرت ميراندا لأنها آخر الرجل، وجانبه الخفي المنكر، وتجسيد انعدام الوزن الثقافي. لكن سبيفاك تتجاوز هذا المعطى المعياري لتصل الى تحليل الأشكال الأدبية الأبوية (البطريركية) ذاتها، التي تتوالد على نحو «سري» وغير واع في إيديولوجية النص وأنظمة التوالد اللغوي الذكوري داخل الوعي الجمالي الجمعي للنتاج النسوي. وجوليا كريستيفا Kristeva رأت أن الانقطاعات الحديثة في التراث الأدبي وتطور أشكال جديدة من الخطاب تتناسب مع بلوغ نص نسوي متحرر. لكن سبيفاك تشكك في ذلك؛ إن تسوية أوخلخلة المعنى بما هو معنى، لن تضمن مستقبلا خطابيا نسويا بالضرورة. ولن تخفف من الحتمية التاريخية لتنويعات عقدة ميراندا (سبيفاك ١٩٨٨:٧٦) والإلحاح العصبي على رفض الهياكل الثنائية للخطابات البطريركية يهدد بإغماض العين عن القوى السياسية والاجتماعية والايديولوجية لثنائيات أخرى عنصرية واستعمارية مثل أبيض/أسود، مستعمِر/ مستعمَر، غربي/آخر..

ثمة، بالتالي، أواليات قهر إضافية تتسبب في اغتراب الكاتبة الأنثى مرتين: الأولى عن هويتها الوطنية في سياق الاستعمار والثانية عن هويتها الوطنية في سياق النظام البطريركي. وهي في الاغترابين تعيش حالة نفي قصوى عن صوتها الخاص في تاريخها وهويتها ولغتها، ويعكس نصها توترا شديدا في العيش ضمن صيغة «الآخر، تحت سقف الآخر» بحيث يتضاعف الوجود والمعنى وتختفي أكثر من لغة واحدة طي الكتابة، ولسوف نحاول استقصاء تلك الحالة المركبة في رواية الجزائرية آسيا جبار الحب، الفانتازيا L'Amour, la fantasia (التي صدرت بالفرنسية عام ١٩٨٥ وترجمت الى الانجليزية في عام ١٩٨٩ بعنوان فانتازيا: استعراض خيول جزائري Fantasia An Algerian Cavalcade)، ورواية المصرية أهداف سويف في عين الشمس In the Eye of the Sun، والتي صدر بالانجليزية عام ١٩٩٢.

– ٢ –

في مقدمتها للترجمة الفرنسية لرواية نوال السعداوي امرأة عند نقطة الصفر، كتبت آسيا جبار: «ما هي الرواية النسوية في اللغة العربية؟ إنها صوت قبل كل شيء وتمتمة ليلية، وعويل رثائي عبر عوائق الشفق التي تجد ولادتها في جزء من السماء يضاء فجأة، إنها جرح عتيق ينفتح أخيرا، وبالتدريج ليحرز أغنيته، والتمرد يتنامى أثناء بحثه عن كلمات جديدة، والتمرد يتطور هنا في الايقاع الدائري المتكرر لكلامه» (جبار ١٩٨١ :٥) وبعد أربعة أعوام من تنفيذها لهذه الترجمة، أصدرت جبار روايتها الحب، الفانتازيا وحاولت فيها أن تطلق هذا الصوت المؤنث الحبيس لكي يحتل فضاءه الجديد به وغير المنفصل عن معضلاته.

والرواية تستعيد تاريخ الغزو العسكري الفرنسي للجزائر منذ يومه الأول، فجر ١٣ حزيران (يونيو) ١٨٣٠، وذلك في مستويات ثلاثة هي في الآن ذاته ثلاثة تواريخ: العمليات العسكرية للقوات الفرنسية والذاكرة القريبة للنضال الجزائري من أجل الاستقلال، والسيرة الذاتية للروائية كما ترد على لسان الشخصية الراوية. وهي في ذلك تحلل سلسلة من الوثائق والرسائل والصحف والمقالات عن الغزو، كتبها شهود عيان فرنسيون، باستثناء واحدة كتبها الحاج أحمد أفندي، المفتي الحنفي للجزائر، وهي بدورها مكتوبة باللغة التركية ومن المنفى التركي الذي سيق إليه أحمد أفندي بسبب مناهضته للاستعمار. وهذه مفارقة إضافية مزدوجة، لأن الروائية تنقل بالفرنسية شهادة جزائرية مكتوبة بالتركية. واللغة العربية غائبة دائما عن النص التاريخي الوثائقي، مثلما عن النص الروائي حتى حين تسترجعه وتعيد بناءه أدبية جزائرية عربية.

وتسرد جبار روايات الغزو كما سجلتها ذاكرة الجزائريين والجزائريات، ولم تحفظها سوى السجلات الأوروبية. ذلك يدفع الروائية الراوية الى الذهاب الى مسقط رأسها في قرية جبلية على كتف المتوسط، واجراء حوار تقاطعي بين النصوص الفرنسية المكتوبة والنصوص الجزائرية الشفاهية التي تسردها نسوة القرية الناطقات بالعربية العامية، وباللغة البربرية في القرى المجاورة. وهذا التناوب بين النص المكتوب والنص الشفاهي، وبين النص الفردي والنص الجمعي يستدعي عنصر «الفانتازيا» الوارد في الشق الثاني من العنوان، وفي معانيه الثلاثة.

١ - الفانتازيا كنمط هي التأليف الموسيقى الغربي ينطوي على الكثير من إسباغ الايهام على العناصر المعتادة أو الواقعية، وعلى الانفلات من القواعد التقليدية في التأليف وإطلاق العنان للمخيلة المتحررة من الاعتبارات الشكلية. وفي هذا المعنى الأول ينقسم الجزء الثالث من الرواية الى خمسة أقسام وخاتمة، وينهض تركيب الحركة فيه على أساس الفانتازيا.

٢ - التركيب الفانتازي لنثر آسيا جبار، والبناء اللفظي الخاص الذي يتوسط بين الصوت والكتابة وبين الكلام والتأليف، وعكس إيقاعات اللغة العربية في النص الفرنسي بحيث يرجع صدى الكتابات الفرنسية وينقلب في الآن ذاته الى «كتابة على لوح مكتوب» كما تقول.

٣ - المعنى الثالث هو التعبير العربي العامي «الفنطازيا» أو «الفنطزية» أي الحركات الاستعراضية اجمالا. وفي السياق الجزائري يتسع المعنى ليشمل استعراض الخيول التقليدي المعروف، والذي يترافق مع إطلاق الرصاص وحركات الفترة واستعراض الرجولة.

الغزو، بالتالي يشمل عنصري العنوان: الحب (وسوف يتضح جانبه المعقد المتصل بالهوية الوطنية والذاتية والانثوية) والفانتازيا كمظهر ثقافي - اجتماعي جزائري أصيل حولته التجربة الاستعمارية الى «فعل يمارسه حيوان متدرب يطلب منه أن يزأر فقط» (ميمي ١٩٦٧: ٩٣).

ومنذ السطور الأولى في وصف الغزو، تشدد جبار على التماثل بين صورة الجزائر البلد وصورة الجزائرية المرأة بحيث يتحول الغزو العسكري الى عملية اغتصاب جسدي متخيلة، مشبعة بالرؤى الحسية الاستشراقية: «المدينة تظهر للمرة الأولى في دور امرأة شرقية، غامضة وبلا حراك» (ص ١٤) وفي ناظر أمابل ماتيريه، صاحب الشهادة الأولى والمراقب والغازي في أن معا، تندمج علاقة متكافئة بين الفتح العسكري والرغبة الجسدية، وتصبح المرأة الشرقية كناية عن الجزائر المستباحة: «لماذا تبدو هذه الحملة الأولى على الجزائر وكأنها ترجع أصداء مضاجعة فاضحة؟ حين ينبلج فجر هذا اليوم سيتقابل فيه الفريقان وجها لوجه، ماذا ستقول النسوة لبعضهن البعض؟ أية أحلام رومانتيكية ستتوهج في قلوبهن؟ لكأن الغزاة جاؤوا على هيئة عشاق (١٦).

والمرأة موضوع رغبة حتى في المشهد المؤثر لامرأة جزائرية سقطت قتيلة قرب جثة الجندي الفرنسي الذي نهشت قلبه. وهذا المشهد يصفه البارون بارشو دو بينوين، الشاهد الثاني «الذي يكتب انطباعات طازجة عن المشهد بصفته المحارب والمراقب والرجل الذي وقع في غرام الأرض التي يحرقها» (٢٦). وهو يصفه في سياق تفصيل تسجيلي للحدث الرهيب الذي تلتقطه آسيا جبار لتدشن به أولى التواريخ الدامية لغزو الجزائر والحدث يدور حول عدد من المقاومين الجزائريين البربر، ممن رفضوا الاستسلام للغزاة ولجأوا الى الكهوف القريبة من القرية، فاستخدم الضابط الفرنسي بيليسييه سلاح الدخان لإخراجهم منها، فقضوا خنقا، وكان عددهم ١٥٠٠ من النساء والرجال والأطفال مع مواشيهم. وفي سردها لهذه الواقعة الوحشية، والتي ستتكرر بعد شهرين على يد الكولونيل سانت - آرنو، تقتبس جبار شهادة ضابط إسباني روى أن بيليسييه أمر جنوده بإخراج ستمائة جثة من ظلام الكهوف الى ضياء الشمس، وتضيف إليها مقاطع من تقرير رسمي كان بيليسييه نفسه ينوي رفعه الى رؤسائه «وبيليسييه الذي ينطق الآن بالنيابة عن هذا الالم الطويل، وبالنيابة عن ١٥٠٠ جثة مدفونة أسفل قرية القنطرة وبالنيابة عن المواشي التي لم تتوقف عن اطلاق ثغاء الموت، سلمني تقريره وأخذت منه هذا اللوح الذي أخط عليه، بدوري مشاعر الألم المتفحمة التي عرفها أسلافي» (٩٣).

ولأنها تستخدم لغة المستعمر لكي تسجل وحشيته وبعض

الذاكرة الدموية التي خلفها، فإن كتابة جبار بتلك اللغة تأخذ صفة الاشكالية المفتوحة. الكاتبة تضع نفسها في موقع ابنة البلد التي يجب أن تتوافق مع تاريخ بلدها الجزائر ومع نفسها كذات عربية مؤنثة تكتب بالفرنسية عن النساء العربيات اللواتي لا يتكلمن الفرنسية، وعن رجال عرب حجبوا عن النساء حق الكلام بالأصالة عن أنفسهن. وجبار تقول «بذلك فإن اللغة التي جهد والدي كثيرا لكي أتعلمها، تخدم الآن كوسيط لسرد التاريخ، وهي منذ الآن علامة مزدوجة متناقضة تهيمن على عمادتي في الحياة» (١٢).

واللغة الفرنسية علامة مزدوجة لأنها جزء من ازدواجية السلطة البطريركية، الأب يريد لابنته أن تتعلم الفرنسية ولكنه يكره لها أن تقرأ – بالفرنسية – رسالة غرامية كتبها فتى مراهق، فيمزق الرسالة وهو يقول: «لا ريب في أن كل عذراء متعلمة سوف تتعلم قراءة وكتابة مثل هذه الرسائل الملعونة» (١١). وعبارة الأب تدخل في سياق فعل الكتابة بالذات، وفي منطق السياج الاجتماعي الذي يحيط به خصوصا حين توضع في خدمة محرم محدد مثل الحب: «سوف تحين الساعة لهذه العذراء ويكون الحب الذي يكتب أكثر خطورة من الحب الذي يخبو خلف جدران موصدة» (١١). وجبار هنا تلعب على التشابه اللفظي والاختلاف الكتابي بين كلمتي S'écrit (يكتب) وكلمة ses cris (صرخاته) بحيث يجري تبادل المواقع دلاليا بين الكتابة وإطلاق الصرخة، والعكس بالعكس، ولكنها لا تكتفي بذلك، فتنتقل من صيغة الضمير الغائب الى صيغة المتكلم حين تتقمص شخصية الفتاة المراهقة وتعيد تلصيق الرسالة، لكي تكتشف أن فرنسية هذا المراهق تقليدية وباردة ولكن تحريم الأب لقراءتها أسبغ عليها جاذبية خاصة.

والعودة الى عناصر السيرة الذاتية تتيح لآسيا جبار متابعة هذا الخط في معادلات اللغة والكتابة والصمت، وتأخذ مرة ثانية موقع الصبية بدرة، الابنة الوحيدة لسي محمد بن كدرومة والتي تؤسر في يوم زفافها وتقاوم الأسر على نحو ينقلب الى قدوة في الوجدان النسوي الجزائري، والرواية تتماهى مع بدرة وهي تتابع المفاوضات الشاقة بين أبيها وخطيبها حيث جسدها هو موضوع المساومة وحيث لا يقبل المتساومان بأي تنازل دون ثمن يقتطع من السلعة واستنادا الى قوانين اقتصاد بضاعي. وفي برهة ما تتداخل صورة المتفاوضين مع صورة اللغة المستعمرة واللغة المستعمَرة وتوتر الصمت والكتابة في ذلك كله: «هذا العالم الغريب الذي اخترقوه وكأنهم يخترقون امرأة، هذا العالم يواصل الصراخ بلا توقف. لقد تم الاستيلاء على افريقيا واختراقها وفض بكارتها بالرغم من صرخات الاحتجاج التي لا تستطيع كتمها» (٧٠). وفي الجزء الثالث من الرواية والذي يحمل العنوان الدال «أصوات مدفونة» تكتب جبار «للرجل الحق في أربع زوجات شرعيات ولنا نحن الصبايا الراشدات الحق في أربع لغات للتعبير عن رغباتنا، غير الحق في التأوه والأنين: اللغة الفرنسية من أجل المكاتبات السرية، واللغة العربية من أجل رغباتنا المخنوقة في الوصول الى الرب – الأب والرب – صاحب الكتاب واللغة البربرية – الليبية التي تردنا الى الآلهة الوثنية والأمهات الالهات في مكة قبل الاسلام. أما اللغة الرابعة الخاصة بجميع الجنس المؤنث – الشابات والعجائز، المحجور عليهن وأنصاف المتحررات – فهي لغة الجسد: ذلك الجسد الذي يريد أبناء العم وأعين الجيران الذكور أن يكون أصم أعمى» (١٨٠).

ولغة المستعمر تبرهن هنا على العائق الأقصى، خصوصا في القسم الثالث مَن الرواية حيث تتزايد مناخات الاغتراب والاقتلاع، ويتذبذب السرد بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وتصبح اللغة تشخيصا ممتازا لثنائية الانتماء والنفي: «منذ طفولتي خدمتني اللغة الاجنبية كنافذة أطل منها على مشهد العالم وكنوزه. ولكنها سرعان ما انقلبت الى مدية مسلطة على عنقي» (١٤٣) بل ان الأمر يبلغ عند الراوية حد اختيار الحبسة Aphasia الطوعية، أي القرار الذاتي بفقدان القدرة على الكلام في مسائل الحب وعند استرجاع ذاكرة الفتح الاستعماري: «هذه اللامكانية في الحب دعمتها ذاكرة الفتح. لقد ورثت هذه الكتامة، ومنذ مراهقتي جربت نوعا من الحبسة في مسائل الحب، لقد تراجعت أمامي الكلمات المكتوبة، الكلمات التي تعلمت» (١٤٥). وفي نهايات الرواية لا تترك آسيا جبار ظلا للشك في طبيعة هذا الانقسام الثنائي: «حين أكتب وأقرأ بلغة أجنبية، فإن جسدي يسافر الى فضاء تدميري. الكلمات التي استخدمها لا تعكس واقعا من لحم ودم. وجميع ما تعلمته في القراءة والكتابة يقذف بي نحو موقع ثنائي الانقسام وضربة الحظ هذه تضعني عند حافة الانهيار» (٢٠٨).

هذه الثنائية في استخدام اللغة أو هذا التعارض بين الانتماء والاقتلاع وبين الذات والآخر، يختزل المتكلم (أو المتكلمة بالأحرى) الى كائن يرتكز تشكيل هويته على حقلين لغويين وثقافيين منفصلين، يتكاملان في ترسيخ الثنائية وتجريد الهوية من سياقاتها التاريخية والاجتماعية والثقافية والسيكولوجية. ذلك لأن استخدام اللغة العربية يرتبط على نحو وثيق بتشكيل الهوية ويلعب دور «البرهة التطهيرية المطلقة» على حد تعبير جبار، الأمر الذي يرتطم على نحو حاد بالاستخدام القسري للغة الفرنسية التي تحرر وتأسر في آن معا.

وضمن هذا المعنى بالذات يمكن أيضا إثارة الاطروحة القائلة إن مفارقة الكتابة بلغة المستعمر (المفروضة من الخارج بفعل اعتبارات الاستيعاب الثقافي أو المثاقفة الالزامية) هي

أيضا عتبة للقمع الثاني الذي تخضع له المرأة بوصفها «آخر الآخر» وإطار لكتابة وإعادة كتابة الخطاب الجمالي التحريري على صعيد الذات المؤنثة. وفي دراسته المتميزة «إعادة كتابة الكتابة : الهوية والمنفى والتجدد في رواية آسيا جبار الحب الفانتازيا» يتحدث هـ. أدلي مردوك H. Adlai Murdoch عن جانب أساسي في التجربة الاستعمارية ينطوي على ثنائية تنازعية بين حاجة المستعمَر الى الاعتراف به وعجز المستعمر عن تلبية هذه الحاجة لأن فيها نفيا لركيزة اختراقه الثقافي للذات المستعمرة (مردوك ١٩٩٣، ٨٩).

والحق أننا لا نحتاج الى استراتيجيات تحليلية شائكة لكي ندرك هذا الجانب، وآسيا جبار توفره على نحو مدهش حين تقول: «الفرنسية هي لسان زوجة الأب. ما هو اللسان الأم الضائع منذ زمن بعيد، والذي تخلى عني واختفى؟ تثقلني المحرمات الموروثة. واكتشف أنني لا أملك ذاكرة من أغاني الحب العربية. الحب وصرخاته (الحب يكتب)... المسألة لم تعد تتعلق بالكتابة من أجل البقاء على قيد الحياة فقط. وبعد أكثر من قرن على الاحتلال الفرنسي، ما تزال توجد أرض محايدة بين الفرنسية واللغات الأصلية بين ذاكرتين وطنيتين واللسان الفرنسي، بجسده وصوته أسس في داخلي موقع تحصين يدعو الى الفخار في حين أن اللسان الأم كان يقاوم ويهاجم بتراثه الشفاهي فقط. أنا في الآن ذاته الأجنبية المحاصرة وابنة البلد المترنحة الموشكة على الموت» (٢٤٠ – ٢٤١).

وبعض هذا اللسان الأم الضائع تجده آسيا جبار في حواراتها مع عجائز القرية ومشاركتها في تقليد جزائري يقوم على سرد الأقاصيص و«الثرثرة» و«الوشوشة» من أجل إيقاظ الصوت واستعادة «أكبر قدر ممكن من الأخوات الضائعات». وبعضه تجده بمعنى رمزي عند دولاكروا، وعند فرومنتان الذي يهديها «يدا غيرمنتظرة،يد امرأة مجهولة لم يكن بمقدوره أن يرسمها. انه يصف على نحو شرير كيف غادر الواحة بعد ستة أشهر من مذبحة الكهوف، وأثناء مسيره عثر في التراب على يد مبتورة لامرأة جزائرية مجهولة. بعد ذلك رمى اليد وتابع سيره. لقد التقطت تلك اليد الحية، يد البتر والذاكرة، وحاولت أن أضع فيها القلم qalam (الكلام، الكتابة) ». (٢٢٦).

وهي، ثالثا، تستعيد اللسان الأم الضائع حين تكتب، وفي سياق فعل الكتابة تنبش من رماد الأيام رسائل امرأة فرنسية هي التي ستصالحها مع الجانب الانساني في لغة زوجة الأب، ومع تراث آخر في ثقافة وحضارة المستعمر يختلف كل الاختلاف عن مذابح الكهوف واستباحة الجَزائر. وبولين رولان ثورية سان – سيمونية ونسوية داعية الى السلام، نفاها نابليون الى الجزائر بعد ثورة ١٨٤٨ فعاشت في كنف الجزائريات كواحدة منهن وكتبت الى أصدقائها في فرنسا تصف علاقتها بنساء الجزائر اللواتي شاركتهن ظروف السجن القاسية. وآسية جبار تعتبر بولين رولان السلف الحقيقي لنساء الجزائر، وأم المجاهدات وممثلة لسان تستطيع الروائية الانتماء إليه دون أن تفقد هويتها. (٣)

– ٣ –

معضلات آسيا العُلَما بطلة رواية أهداف سويف «في عين الشمس»، لا تتصل بالبحث عن الهوية أو إشكالية تشكيل الهوية في سياق ما بعدكولونيالي. ولكنها تبدأ من حيث تنتهي بطلة آسيا جبار، أي الانتماء الى اللسان الأجنبي (الانجليزي هنا) الذي عشقته في النص الأدبي والثقافي إجمالا، قبل أن ترتطم به في الحياة الفعلية وعلى صعيد لا يختلف في الجوهر عن ذاك الذي تواجهه بطلة الحب الفانتازيا، أي صعيد الجسد الممزق بين ولاءين وجغرافيتين وثقافتين.

ولكن رواية أهداف سويف هي، من جانب ثان، تذكرة جديدة بأن قسطا هاما من الأدب المتميز الذي يكتب اليوم باللغة الانجليزية يوقعه أبناء المستعمرات السابقة في بريطانيا، مثلما في فرنسا والولايات المتحدة. ونتذكر بهذا الصدد أسماء سوينكا Soyinka، واتشيبي Achebe، ونغوجي، Ngugi، ولمنغ Laming، وولكوت Walcott، ورشدي وغيرهم ممن يتولون اليوم صناعة المشهد الابداعي والجمالي الانجليزي. وإذا كانت الدول العربية التي وضعت تحت الانتداب البريطاني تشكل شذوذ القاعدة – ربما بسبب المدى الزمني القصير نسبيا لفترة الانتداب، وعدم تحول الانجليزية الى لغة استعمارية كما كان الحال في افريقيا وشبه الجزيرة الهندية والكاريبي (٤). فإن رواية سويف تعيد ترديد خطاب التابع المرتهن في إسار ثقافة اللغة ما بعد الكولونيالية. وفي مرحلة فاصلة من جدل علاقتها باللغة الانجليزية تقول آسيا العلما «أتكون المسألة بأسرها مضحكة؟ مضحكة وساذجة؟ أهو نوع من الاستعمار الخبيث المستبطن المزروع في أعماق روحها؟ شكل من الاستعمار لا يستطيع أي عصيان أن يخفف منه، ولن تفلح أية اتفاقية في وضع حد له؟» (٥١٢).

وقد لا يكون من المبالغة القول ان «في عين الشمس» رواية إنجليزية ممتازة حول مصر، ورواية مصرية ممتازة حول إنجلترا، ذلك لأن لقاء الشرق بالغرب هو الناظم المحوري وراء سرد لا يعيد الكتابة على كتابة سابقة (كما هو حال رواية آسيا جبار)، وإن كان يحاول استعادة استراتيجيات ثلاثية نجيب محفوظ في تصوير الطبقة الوسطى القاهرية عبر ثلاثة أجيال ووسط تأزم سياسي واجتماعي بالغ الخصوصية، وتوازيات

التجربة الرائدة التي دشنتها لطيفة الزيات في الباب المفتوح حين سعت الى تكوين مستويين متوازيين من الصراع لاحراز الهوية والكيان والاستقلال: مستوى مصر، ومستوى المرأة المصرية. وعنصر السيرة الذاتية لا تخطئه العين في الرواية، وهو يندمج بقوة وبراعة دارمية واقعية في النسيج اليومي للحياة السياسية المصرية والعربية منذ هزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧، الى مذابح أيلول الأسود في الأردن الى حرب تشرين الأول (أكتوبر) عام ١٩٧٢،مرورا بوفاة جمال عبدالناصر وصعود أنور السادات واتفاقات كامب ديفيد واجتياح لبنان وبدايات تكون التيارات الاسلامية في الشارع العربي.

وآسيا بطلة الرواية ولدت وترعرعت في القاهرة، ودرست في جامعتها، وكونت وعيها على خلفية اجتماعية وثقافية عربية مصرية وإسلامية واضحة ولكنها ولدت في أسرة أكاديمية لأب شغل منصب وزير الثقافة ويعمل الآن عميدا لكلية الفنون، ولأم درست الأدب الانجليزي في بريطانيا وهي تعلمه اليوم في الجامعات المصرية وتحث ابنتها على السفر لدراسته، ذلك يقوي عند آسيا حس الانتماء الطوعي الى الثقافة الانجليزية خصوصا حين تغادر بدورها الى انجلترا لاعداد أطروحة دكتوراه حول الاستعارة في الشعر هي التي ظلت رؤيتها للعالم المحيط بها تعتمد كثيرا على الاستعارة حتى أنها تضع العوالم الاجتماعية المحيطة بها في تشخيصات مستمدة من الأدب العالمي. فالأم (في أسرة محسن نور الدين زوج شقيقتها، على سبيل المثال) نموذج خارج من مسرحيات لوركا، والأب من تولستوي، والشقيقتان من الأخوين غريم Grimm أو لويزا ماي الكوت Louisa May Alcott ، والشقيقان من شارلز ديكنز أو فيلدنغ. وهي لا تستثني نفسها من هذا الميل الى التشخيص، ويحدث مرارا أن تتماهى مع شخصيات روائية نسائية من نوع أنا كارنينا (تولستوي)، ودوروثيا وماغي توللفر (جورج إليوت)،وإيما (جين أوستن)، مصر بالتالي، هي أرض ولادتها ونشأتها وثقافتها ودراستها ودينها، أما بريطانيا فهي موضوع أحلامها وأرض دراستها العليا وتفتح وعيها بالآخر ومراجعتها المشحونة لمجمل تفاصيل ذاكرتها في تاريخ أسرة عريقة (ترسم شجرتها العائلية في الصفحة الأولى من الرواية)،منعمة ومثقفة وتعيش أسلوب حياة أوروبيا في خلفية اسلامية وتقاليد أقرب الى أعراف وأخلاقيات الطبقة المتوسطة.

وآسيا التي تغادر الى بريطانيا هي آسيا المنتمية الى الجيل المصري الشاب الذي شاهد بطله الروحي والوطني عبدالناصر يقدم استقالته في أعقاب الهزيمة المريرة، وسقوط نظرية «الاشتراكية العربية» وانتحار الحلم، وانفضاح وهم القوة والتحرر الذي كانت تغذيه أغنيات فايدة كامل (والله زمان سلاحي) أو أم كلثوم(أعطني حريتي أطلق يديا). وتقول آسيا وهي تنتحب أمام جهاز التلفزة أثناء متابعتها لخطاب استقالة الرئيس «ماذا فعلت بنا ياريس؟ ماذا فعلت بنا؟ حسنا، قد تكون مسؤولا،والمؤكد أنك مسؤول ولكن كيف ستدعك تذهب وتتركنا؟ وماذا سنفعل بدونك؟» (٦٢). وبابتهاج تتذكر «الريس وهو يحضر حفلة لأم كلثوم، وبمرارة تتذكر حملة التطهيرات في الجامعة،ومعسكرات الاعتقال التي جعلت اليساريين والأخوان المسلمين يقفون في طابور واحد، وتتذكر صلاح نصر والمخابرات وأساليب التعذيب، ولكنها تعود الى السؤال الحائر: ولكن ماذا نفعل بدونه؟ جيل لطيفة مرسي (والدتها) يفاخر بأنه استولى على جامعة القاهرة من يد البريطانيين عام ١٩٥٢، أما جيل آسيا فهو ينكمش أو ينسحب ليلعق جرحه وليرتد بنفسه الى الجامعة البريطانية حاملا الحس المأساوي باستحالة الانتصار أو تجاوز النفي الحاد للذات وللتاريخ.

وفي برهة فاصلة من هذا الارتداد الطوعي تتساءل آسيا: «وماذا؟ ماذا بعد؟ سوف تفقدين فرصة الاقرار بقوة الذاكرة وسترين أن أحدا منا لا يستطيع الفرار من الماضي. وستدركين العذوبة الآسرة التي ستحاصرك بسبب الأشياء والبشر الذين فقدتهم الى الأبد. لماذا لا يتعلمون كل شيء عن هذا في اللغة العربية؟ على الأقل سيكون في وسعهم حيازة مراجعهم الخاصة عن القرآن وامريء القيس وسيعرفون أن المرء حين يتحدث عن العام ١٨٨٢ فإنه يشير الى عرابي والاحتلال وحين يتحدث عن العام ١٩١٩ فانه يشير الى ثورة سعد زغلول، سوف يتعلمو كيف يكون للكلمة صوتها بحق السماء. ما شأنهم بالأدب الانجليزي، وما شأن الأدب الانجليزي بهم حتى يتلهف الجميع عليه هكذا؟» (٤٥٢). ولكن آسيا تشخص حالة هي ذاتها بين أفضل ممثليها، بل هي التجسيد السيكولوجي – السياسي المتقدم لانقلابها من حالة استلاب ثقافي موضوعي الى حالة انشطار ثنائي يتوغل عميقا في أطوار الروح والجسد على حد سواء.

وهو انقلاب تحرص أهداف سويف على تقديمه في أكثر من صورة واحدة، هي الوفية لتقاليد الرواية الانجليزية الفكتورية عامة، واستراتيجيات رسم الشخصية المؤنثة داخل سياقات اجتماعية وسياسية عاصفة في رواية جورج إليوت مدلمارش Middlermarch بصفة خاصة.

١ – صورة البطلة مراهقة،تكاد مدركاتها الجنسية تقتصر على أقاصيص من هنا أو هناك (مشهد صديقتها العروس الشابة وثورتها في وجه أمها التي تساءلت عن البقع الصفراء

على الشراشف: «هذا منيّ زوجي. منيّ! منيّ! منيّ زوجي»)، ومشاهدة عن سابق قصد لأشرطة بورنوغرافية في مكتبة صدقي الطرابلسي والد صديقتها وقراءة كتاب الشيخ النفزاوي الروض العاطر فضلا عن كاما سوترا والرسوم اليابانية والايطالية، واذا كانت مدركاتها محدودة، أو هكذا تقدمها سويف دون إيحاء بالعكس فان تفاعلها مع المحيط الأسري (علاقة الإبنة - الأم وأنساق تصريف النرجسية الطفولية الغريزية في شبكات معقدة من الاحتكاك بأفراد الأسرة والغرق في التفاصيل الحياتية اليومية ذات الطابع الروتيني والممل أحيانا) والمحيط الخارجي (الأحداث السياسية جوهريا، ثم الصداقات والجامعة والنوادي) يكاد يستأثر بالقسط الأعظم من خطوط تكون وعيها.

وثمة افتراض ضمني (تبرع سويف في تنفيذه سرديا) بأن الأحاسيس الجنسية ماثلة على نحو طبيعي في هذا الطور، ولكنها دفينة في القشرة المباشرة التالية لمستوى الوعي بالمحيطين الأسري والخارجي. انها - بسبب من هذا التراتب بالذات- لا تساهم في صناعة صورة بريئة أو محايدة لطور مراهقة هادئة، وتكاد تخلو من أية عناصر ومحرضات على إطلاقها في شكل سلوك جنسي مباشر. وفي نهاية الرواية نعرف أن والدة آسيا اصطحبتها الى السجن لزيارة الخال المعتقل لأسباب سياسية، وهي لا تتجاوز ١٤ يوما من العمر. ونتذكر أن أحلامها المتمحورة حول السفر الى انجلترا اختلطت على الدوام باسترجاعات كثيفة لمشاهد منتقاة (بصفة شبه عشوائية من حيث المظهر. ولكنها منظمة من حيث المحتوى والوظيفة) للحياة الداخلية والخارجية، والسياسية العامة والاجتماعية اليومية، المصرية تارة والعربية طورا والعالمية هنا وهناك. وفي تحضيرها لامتحانات الثانوية العامة، تسترجع آسيا اتفاقات سايكس - بيكو، مثلما تسرد وثائق هزيمة ١٩٦٧ واستقالة عبدالناصر.

٢ - صورتها راشدة ومن المدهش هنا أن سيرورات اكتشاف الهوية الأنثوية بقيت في حدودها الدنيا أثناء المراهقة،وهي هنا تمس تلك الحدود مساً رفيقاً لأنها تتواصل في صيغة استيهامات غير معمقة وغير قاطعة، قبل تدشين العلاقة العاطفية الأولى (والأخيرة على نطاق مصر) مع سيف ماضي. هذه العلاقة هي الحقل الذي سيشهد توترات انتقال آسيا من طور مراهقة قصير وشبه رتيب الى طور رشد تبدو فيه باحثة عنيدة عن هوية الذات المؤنثة وحق الجسد في التفتح على قدم المساواة مع تفتح العقل والمدركات. وهي حقل خيبات الأمل في سيف الرمز والجسد في آن معا، لأن الذكر الذي كان يبدي الكثير من التعالي الثقافي العقلي والسلوكي ويوحي بامتلاك درجة متقدمة من العصرنة والتمدن يرفض ممارسة الجنس مع آسيا قبل الزواج رغم أنه يصطحبها في رحلة سرية الى بيروت حيث يقيمان معا تحت سقف واحد في البنسيون ذاته.

لقد مارس على آسيا الكثير من الوصاية، وكان يختار لها الكتب والأغنيات، واختلى بها في الفنادق وعلمها شرب الكحول ولكنه في لحظة المواجهة الحاسمة مع جسدها أسفر عن مزيج من التفكير البطريركي التقليدي، والأنانية، والعجز عن استكمال نصيبه من الدائرة الثنائية لعلاقة - خطوبة تبدو طبيعية وصحية ومنطقية في مراحل تطورها. وأهداف سويف تقدمه في فقرة حوار داخلي مع نفسه إثر إعراب آسيا عن رغبتها في ممارسة الجنس معه، وتلتقطه متغطرسا ومذعورا ولائقا بالمعنى الرمزي لطرفي اسمه، السيف والماضي «أفزعتني، أفزعتني بإقبالها الصريح، وتفاؤلها وإيمانها. هي أصلاً، لا تعرف انها تمتلك هذه الصفات. إنها تعتبرها تحصيل حاصل. وكانت بصدق تظن أن في وسع المرء أن يكيف الحياة كما يشاء، وأنه اذا أراد شيئا ناله. كانت منفتحة للغاية، ضعيفة مستهدفة للغاية. لم تكن تعرف أي شيء، لا شيء على الاطلاق» (١٤٠).

٣ - صورتها امرأة - زوجة، ثم امرأة عشيقة في بقعة جامعية قارسة من شمال انجلترا، نأيها عن سيف ماضي (الذي يعمل لصالح المخابرات العسكرية السورية ويقيم بعيدا عنها بين دمشق وبيروت والقاهرة، ولا يزورها إلا على نحو سياحي) يفضي بها الى متاهة زميل انجليزي جلف وبراغماتي وشهواني يدعى جيرالد ستون (أو جيرالد «الحجر» إذا شاء المرء متابعة الدلالة الرمزية للأسماء). ونحن هنا أمام عبء الجسد العربي المؤنث كما وصفت معضلاته آسيا جبار، وكما تحاول أهداف سويف رصد خضوعه لتقاطع الثقافات والعقائد والميول والتواريخ. لقد مثل سيف ماضي الماضي المصري الذكوري التقليدي، الذي اقترنت آسيا به ولم تتمكن من التصالح معه مرة واحدة. وما دام قد رفض ممارسة الجنس معها حين كانا خطيبين، أو لأنهما كانا خطيبين على وجه الدقة، فان جسد آسيا يستعصي وينكمش وتعجز عن ممارسة الجنس معه حين يتزوجان.

هذا التفصيل المحوري الأهم في الرواية يتوزع على عدد من العناصر التي تكونه وتعيد تكوينه وتفتح فضاءات دلالته أكثر من مرة:

أ - آسيا تظل «زوجة عذراء» رغم أنها تحمل من سيف بطريقة غامضة وقبل سفرها الى انجلترا، وتقرر الاجهاض لأن الجنين تخلق في سياق غير متكافىء، لا لشيء إلا لكي يثبت ما يشبه المآل القسري الطبيعي لصيغة علاقة غير طبيعية، أو

لم تصبح كذلك بعد، في غياب الجسد الأم - والجسد الأب بمعنى ما - أي عرف أمومي أو أخلاقي أو عائلي يبرر هذه الولادة الإعجازية العجيبة؟ قرار آسيا هو ذهاب الى الحدود القصوى في تغريب الجسد في الصمت والفراغ، حتى حين ينتهي هذا الذهاب المأساوي الأقصى بالحزن على فقدان الطفل «طفلي، طفلي، إنها تشعر بوحشة بالغة، تشعر أنها فارغة، باردة في أغوار أحشائها (...) لكن قلبها يتألم أكثر. إنها تشعر بالأسى لأن الطفل المسكين يرقد الآن في كيس بلاستيكي، إنها تريده الآن» (٢٨٢).

ب - لا يفلح في تطويع جسد آسيا وإنهاء عذريتها سوى جيرالد ستون، ابن الغرب وسليل المستعمر الذي تصوره أهداف سويف على نحو بشع بالقياس الى شخصية سيف ماضي، ولكنها لا تملك حجب حقه في امتلاك الجسد ما دام قد امتلك قسطا كافيا من التاريخ والثقافة. وبين أذكى أقسام الرواية ذلك المشهد الذي يسبق وقوع آسيا في إغواء جيرالد ستون، حين تهجس وهي تراقب رجلا إنجليزيا نموذجيا: «بسبب إمبراطوريتك يا سيدي جاءت في الثلاثينات عانس بريطانية في أواسط العمر، قادمة الى القاهرة من مانشستر لتدرس الانجليزية، ووقعت في غرامها طفلة فوضوية في الثانية عشرة من عمرها، وعاشت وتنفست الأدب الانجليزي منذئذ، تلك الطفلة كانت أمي وها أنا ذي هنا. ليس في وسعك التنصل من مسؤولية وجودي هنا، قرب نهرك، اليوم» (٥١٢).

ج - تدرك آسيا أنها إنما ترتكب الزنا الصريح، وتقولها وهي تحول نفسها الى استعارة وتتكيء على مرجعية التشخيص الروائي الأدبي ذاته أيام المراهقة: «لقد زنيت والتحقت بصف آنّا وإيما وانفصلت عن دوروثيا وماغي»، هي آسيا العلما سليلة مصر والشرق الأوسط العاصف الموشك على حرب ثانية، والإسلام، والعائلة، التي تخاطب الامبراطورية وهي تذهب بنفسها الى غزو جديد يطال جسدها هذه المرة وليس بلدها: «لم آت إليك لأخذ فقط، ولم آت فارغة اليدين، أنا أجلب معي شعرا عظيما مثل شعركم ولكن بلسان ثان، وأجلب العيون السوداء والبشرة الذهبية والشعر المجعد، وأجلب لكم الاسلام والأقصر والاسكندرية والعود والدف والبلح والأقمشة الحريرية وضياء الشمس والبخور والطرق الشهوانية... » (٥١٢).

وبذلك تبدو شخصية آسيا في ذروة خضوعها لتوترات الهوية ما بعد الكولونيالية، بل إنها تطرحها على النحو العنيف الذي أشرنا إليه في البداية على لسان فرانز فانون. وهل من عنف أشد قسوة من التفصيل المتعلق بعجز آسيا وزوجها سيف ماضي عن ممارسة الجنس ونجاح الرجل الانجليزي الجلف في اختراق الجانب الأكثر حميمية في حياة زوجين شرقيين عصريين ارستقراطيين، متورطين عميقا في معطيات الحضارة الغربية لأن الزوج مختص بعلوم الكومبيوتر والزوجة تعد أطروحة دكتوراة عن الاستعارة في الشعر الغربي؟ هزيمة آسيا الأنثى تمت على نحو سياسي وايديولوجي في مصر الناصرية واستكملت فصلها الثاني بهزيمة الجسد أمام المستعمر السابق، في أرضه وتحت سمائه.

وماذا تملك هذه المحصلة الانثوية المهزومة في نهاية رحلتها الشائكة سوى العودة الى «الجذور» الى مزيج من مصر الفرعونية ومصر الاسلامية وهي تتآمرك بصورة شائهة على يد أنور السادات؟ أهنا تتحقق حريتها، التي غادرت أصلا لكي تستكملها في الغرب وتعود بها الى الشرق؟ أم أن هذه هي قيودها الجديدة؟ أهداف سويف تترك أسئلة جارحة كهذه معلقة في فضاء التأويل وفي القرار العميق من سيكولوجية إغلاق الهزيمة، ولكنها تغلق الرواية (بعد ٧٩١ صفحة) على مشهد كثيف حافل بالدلالات: عثور آسيا أثناء رحلة الى صعيد مصر على تمثال لأميرة فرعونية دفن رأسها في الرمال كأنه يشير الى التحرر من أسر المومياء والخروج الى عين الشمس ومعانقة الأرض. وحين تتماهى آسيا مع الحضور الواقعي والرمزي والآسر للتمثال تتعالى في أذنيها الآية القرآنية ﴿ونفخ في الصور فاذا هم من الأجداث الى ربهم ينسلون. قالوا يا ويلنا من بعثنا من مرقدنا هذا ما وعد الرحمن وصدق المرسلون﴾.

هي لحظة حافلة بالاستدعاءات التي تقفل خطوط الرواية، وها إن شخوصها تكاد تنتقل بأكملها الى مقبرة الأسرة في «مدينة الموتى» حيث يتولى قراءة القرآن الشيخ زايد (صديق الجد، والضمير المصري الأكبر سنا في هذه البرهة من تطور الرواية)، ونرتد معه الى بدايات تقديمه في الرواية «العائلة بأسرها تتحدث عن مقدار قوته حين كان شابا. لقد علمهم السباحة جميعا، وكان يقفز وهو يحمل العديد من الصغار. ثم وقع في غرام تلك المرأة نصف المغربية الفاتنة للغاية، الساحرة بطريقة بربرية بعض الشيء، والتي لم تقبل به لأنه لا يرتدي الثياب الأوروبية وهكذا خلع ثيابه الصعيدية وارتدى بزة من أجلها ...» (٢٠٠) إنه الشيخ المعمم اليوم، الذي يتلو القرآن ويربط الموتى بالأحياء، والذين جربوا الهجرة الى الهوية بالذين حافظوا (أو تخلوا عن ثم ارتدوا الى) الهوية.

لكن اللحظة لا تخلو من أمثولتها الموازية في التاريخ الثقافي - الاستعماري الانجليزي والتعقيب الختامي في الرواية تتصدره ثمانية أبيات من قصيدة الشاعر الانجليزي

روديارد كبلنـغ Kipling «أغنيـة الأطفال العقـلاء» تقـول سطورها الأخيرة:

سحرُ جوانب الطريق ورقى العتبة

سرعان ما ستبطل ما فعله «الشمال»

بسبب الأبصار والأصوات والروائح

التي فرّت مع شبابنا في عين الشمس.

وآسيا قطعت مشوارها في تواتـر ثقيل من عناصر الوطن (النشأة، اللغة العـربية، الاسلام، السياسـة، الشرق، التاريخ العاصف للعالم العربي بعد هزيمة ١٩٦٧) وعناصر الرحيل بعيدا عن الـوطن (ثقـافة الغـرب، قيمه، جسـده الغاصـب الطاغـي). ذلك وضعهـا على عتبة الـرقية السحـرية لكـائن أنثوي مزاجي، هستيري، مرهف، نـرجسي لكنه شديد الصلة (شـاء أم أبى) بتلـك الحقـائق التـي ستبطل مفعـول سحـر الشمال عند أول خطـوة في مشوار اختراق الصمـت والعودة الى الجنوب، الى عين الشمس.

وفي درسها الجامعـي الافتتاحي تسـأل أهداف سـويف طالباتها عن سبب اختيارهن دراسة اللغة الانجليزية، فتقول احداهن «لكـي أتعلم لغـة أعدائي» وتطـرق أخرى محجبـة فتسـأل آسيـا عن سبـب صمتها فترد زميلـة لها قائلـة: «لأن صوت المرأة عـورة». القول (بـاللغة وعـن اللغة) هـو عورة كالجسـد الذي نفي أو نفى ذاتـه في مشوار البحث عن هـوية حرة منطلقة متكاملة لشخوص مدفونة طولانيا، على الوجه، في رمـال التاريـخ أو كهـوفه، تحت وطـأة انبعـاث الوثيقـة واحتقان الذاكـرة وهيمنة التاريخ، انه المشـوار الذي اعتبرته آسيـا جبار «جـرحا عميقـا ينفتح أخيرا، وبـالتدرج ليحـرز أغنيته»، وفي الحب الفانتـازيا وصفت حالة اللـواتي يواجهن ذلك الجرح على نحـو شبيه بـالتمثال الفـرعوني المدفـون في الـرمال: «والنسـوة يتقدمـن كأطيـاف بيضاء وكشخـوص مكفنة مدفونـة طولانيا، لكي يمنعني من القيـام بما أقوم به الآن. أي منعهن من إطـلاق عواء الوجع الـدائم تلك الصرخة الضارية البربرية، والراسب المروع لقرن لابد أن ينصرم».

إشارات :

١ – هـذه الـدراسة نهضـت على ورقـة قـدمـت في نـدوة «نساء كـاتبـات» والتي نظمها ملتقى أوروك بالتعاون مـع «بيت ثقافات العالم» في برلين أواخر شهر أيلول (سبتمبر) وهي هنا صيغـة معدلة ومطورة من حيث الحجم وبعض الاعتبارات المنهجيـة والشكلية التي تقتضيها ضرورات النشر في دورية، بعد أن كـانت الورقة معدة للتلاوة في نـدوة، وغني عن القول إن خيارات المقاربة والأفكار الأساسية بقيت على حالها جوهريا.

٢ – للمـزيد مـن التفصيل حـول نظـريات الخطـاب مـا بعد الكـولونيـالي، انظر دراستنا «الخطاب مـا بعد الكولونيالي في الأدب والنظريـة النقدية المعـاصرة» الكـرمـل ١٩٩٣:٤٧ كذلـك مـادة «الخطـاب الاستعماري والنظرية مـا بعد الاستعمارية» في كتاب دليل النـاقد الأدبي، د. ميجان الرويلي ود. سعـد البازعي (١٩٩٥، فهرسـة مكتبة الملك فهد الـوطنية، مكان الطبـع غير مذكور) وهو بصفـة عامة، مـرجع ممتاز وفريـد من حيث حداثة مادته في اللغة العربية.

٣ – من الطبيعـي أن يتأثـر موقـف آسيا جبـار الاجمالي بأحـداث السنوات الأخيرة في الجزائر. بيد أنها في الـواقع تذهـب أبعد مما يحتملـه الضغط الطبيعـي لتلك الأحـداث (على عمقها ومـا أضفتـه من تحولات في بنيـة علاقة المهـاجر – والمهاجر اللغـوي تحديدا – بالوطـن وباللغة الأم). في حوار نشرتـه صحيفة لـوموند بتـاريخ ١٩٩٥/٤/٢٨، تقـول جبار: «تنتابني رغبـة في تسليط ضوء الشمس على لغـة الظل التي هي عـربية النساء. ذلك لأن كامل دراما الثقافة الجزائرية تنهض على هذا السبيل في إقحام لغة رسميـة ووحيدة هي عربيـة السلطة، وسيط الايديـولوجية المرتدة». وعلى لسـان جبار تقتبـس الكاتبة مـاريون فـان رانترغيم أن «العربيـة الرسميـة هي لغـة الرجـال». وينبغي على الكـاتب أن يقـاوم بوسيلـة استخدام لغة اللهجـة «غير الرسمية وغير المشفـرة»، أي «لغة الظل» التي قـد تكون مزيجا من البربـرية – الليبية ولغة الجسـد «حيث وسيلة النساء الى العثور على الهوية من جديد».

٤ – في مراجعتـه لرواية أهداف سويـف ناقـش إدوارد سعيد هـذه النقطة وقارن بين الأدب العـربي الذي انتج وينتج بـالفرنسية (كاتـب ياسين، عبدالكبير الخطيبـي، آسيا جبـار، جورج شحـادة، إتيل عـدنان، نـاديا تويني...) وذاك المكتوب بالانجليزية وترك التساؤل معلقا حول الفارق في الكم – وربما الكيف – بين الأدبين أنظر:

Said Edward. "The Anglo -Arab Encounter," TLS, June 19, 1992. P. 19.

المراجع

1 . Bhabha Homi (1985): "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817," Critical Inquiry, 12.1.

2. Djebar, Assia (1985) : L'Amour, la fantasia J. C. Lattés, Paris.

.... (1986), Nawal al-Saadawi: une voie `a Lénfer, Lrad, Assia Djebar, des femmes, Paris.

3. Fanon, Frantz (1970) : Toward the African Revolution, trans, Haakon Chevalier, Harmondsworth, Penguin, London.

4. Memmi, Alber (1967) : The Colonizer and the Colonized, trans. Haward Greenfeld, Beacon Press, Boston.

5. Murdoch, H. Adlai (1993) : "Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djebar's L'Amour, la fantasia," Yale French Studies, V 38.

6. Said, Edward (1978): Orientalism, Routledge, London.

7. Soueif, Ahdaf (1992) : In the Eye of the Sun, Bloomsbury, London.

8. Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): "Can the Subaltern Speak?" Marxism and Interpretation of Culture, Cary Nelson and Lawrence Grosbeng eds., Chicago, Illinois U.P.

* * *



١ - المستوى البصري

يؤطر الغلاف لون يحيل على دبغ الجلود لتغيير ألوانها، وهي عملية إضافة الى مكوناتها كمواد كيماوية تتفاعل، ترهص بإحراق المستوى الأول الذي وجد عليه الجلد، كما أن عملية السلخ هي عملية تأتي بعد عملية الذبح، فتحضر لتعميق فعل القتل، بعد تجريد الذبيحة من جلدها الذي به كانت تحيا وتتفاعل مع المعطيات الطبيعية. بالسلخ نزيل آخر معالم الاتصال بالحياة.

تشغل لوحة الغلاف مساحة كبيرة تبأر في تحيزها للجانب الأيسر على حساب الجانب الأيمن. وقد تفيدنا هذه الإشارة في خطابها المضمر لاسيما إذا استحضرنا فترة السبعينات. كما أن تصدع اللوحة وهي عبارة عن بذلة على طول أرضيتها وانشطارها الى نصفين، أثث النصف الأيمن الرقم ٩٧٤ بينما الأيسر تكرر فيه نفس الرقم (٩٧٤) وأسفله ٦٨ - ٤١٩، وفي الركن الأدنى إشارة الى يوم الأربعاء، وبذلك نكون أمام لوحة توثيقية. رغم محاولة إبعادنا لعنصر القصدية في اختيار الأرقام، فإن ارتباطها بطبيعة البذلة يجعل منها بذلة سجين، فيصير للأرقام مسوغ للاشتغال الإيحائي. فنحن في فترة السبعينات وتحديد اليوم كذلك من العوامل التي تؤشر على رصد زمن قاس وعنيف.

بنية العنوان

يتحدد من خلال مكونين اسميين:
سلخ : كمصدر
الجلد : اسم معرف

يتوحدان في انتفاء الزمنية والحركية، مما يشحنهما بقوة الدلالة المرغوبة. وقد تعمد الكاتب شكل المصدر (سلخ) حتى لا يقرأ كفعل فيتحيز زمنيا وخطابيا في ارتباطه بضمير، وبالتالي تضيع درجة تعنيفه للدلالة. وفي ربط العنوان بلوحته ندرك مقصدية هذا العنوان. ألا تشكل الممارسات القمعية والتعذيبية سلخا لجلود أضحيات بشرية قدمها المجتمع لتحويل العنف وخداعه.

ما يثير على مستوى التحديد الأجناسي هو غياب الاشارة في الغلاف الى طبْيعة الكتاب، وكأننا نوجه منذ البداية الى قراءة تفاصيل وشهادات عن عملية سلخ الجلد، فما يهم هو الوقوف على حقيقة الأشياء، فالكتاب يدعونا الى قراءته من أي تحديد أجناسي شئنا، إنه يسلخ جلدة هوسنا بالتحديدات الأدبية.

٢ - المستوى الموضوعاتي

سننطلق من تمفصل مفهوم «العنف» مع مجموعة من العناصر ضمن ما أسماه «جان بيير ريشار» بـ «القرابة السرية» المتحكمة في العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الأشكال والصور والوجوه في عمل ما.

ارتكازا على ذلك سنتتبع مجموعة من المفاهيم بحسب درجة اشتغالها لانتاج إحساس فاعل أو منفعل بالعنف. ويأتي مفهوم التمرد لتعميق الاحساس بالعنف المارس على الذات المتمردة، فتصير بفعلها هذا عاكسة لدرجة تأثرها وأيضا منتجة لرد فعل لمواجهة ما ألم بها من قهر وضغط. وكأول تجل لهذا التمرد يحضر عنصر اللامبالاة لكونه ينم عن فك الارتباط مع الآخرين وما يشغلهم (وأنا أنظر من نافذة السيارة في لامبالاة هادئة) (١). فالموت موقف صراع بين أحد ركاب سيارة النقل العمومي وبين قاطع التذاكر حول الزيادة في ثمن الركوب. وفي الاشارة الى طبيعة سيارة النقل (العمومي) نلمس الإحالة المرجعية على مجتمع بأكمله.

إن موقف اللامبالاة بعد وظيفته الأولى يصير إدانة لكل

★كاتب من المغرب.

المواقف المنبطحة والخاضعة التي تنتظر من يأخذ المبادرة وكأن الأمر لايعنيها إلا عندما يتمرد بدلها (بنفس النظرات اللامبالية أتتبع اهتزازات الرؤوس المؤيدة لأقوال الراكب) (٢). إنها نظرات باردة جوفاء تستهدف امتصاص اشتعال الحنق والغيظ من هذه الرؤوس التي لا تجيد الا التأييد، حركتها بصفة جماعية تلميح الى آلية أفعالها. وهذا الموقف يثير طبيعة العلاقة بين هذه الذات والآخرين، إنها ذات تستمرىء عزلتها معلنة قطيعة مع ما ومن يحيط بها (... إن أحاديث الركاب تقتحم عزلتي) (٣) لدرجة مثيرة تعكس الاحساس بافتقاد كل الروابط مع الآخر. وقد يتجاوز التمرد إطار الذات وتصدعها ليتمظهر في قضية وطنية (الاستعمار) فيكتسب بعد المواجهة المباشرة والرد على العنف المادي الملموس (ورغم أن الحارس جاء يستفسر من وراء زجاج نظارته الطبية عن حالة العصيان)(٤).

إن تصعيد هذا الاحساس لن يفرز إلا إحساسا أعمق منه به تحاول الذات الاحتماء من ضغط وإكراه الواقع، فيأتي التيه ليعكس بصورة واضحة التمزق والتشققات التي خلفتها اللحظات الصدامية مع الواقع في محاولة لإقامة التوازن أو اعادة ضبط عناصر المعادلة الصعبة، إذ كيف يمكن قبول واقع قائم على الاستنساخ والاجترار وفي نفس الوقت الحفاظ على خصوصيات وملامح الفرادة؟ فلا شيء يوحد بين الناس سوى أنهم أسرى لقانون التدجين ، وأقسى مستويات القطيعة مع الآخرين هو التواجد بينهم مع إقامة جدار يحد من كل محاولة للتواصل (عدت أسير وسط الزحام محاولا أن أجد شبها يربط بين هذه الوجوه المفرطة في التباين)(٥). فيتشكل التيه في صورة الجدار الذي به تحتمي من إمكانية التواصل، لأن الحضور مع الآخرين ليس بالضرورة حضورا وجدانيا (وأنا انحشر وسطهم وأسير بلا غاية) (٦). إن في استعمال فعل (انحشر) إشارة الى الانتماء غير المرغوب فيه للجماعة، لأنه انتماء قسري يوظف التيه للفكاك منه مستعينا بفعل السير المولد للحركة المخترقة لكل أشكال القيود، لأن في السير قد نستسلم لخدر الاحساسات الدافئة ونحن ننسج أخيلة واستيهامات ترسم أمامنا كظلال هاربة، منفلتة من قبضة الآخرين لأنهم نقطة الوصول، بل المعضلة كامنة أساسا في هذا الوصول لكونه يفجر الاحساس باستنفاد الشرط الوجودي (لا استفسركم عن الطريق. لا يهمني أن أتغلغل في تيه ملتو) (٧)، لأن الرغبة في عدم تبين ملامح الطريق تمنح إمكانية مواصلة التيه الذي عملت صفة (ملتو) على خلق امتداداته اللامتناهية ضمانا للرغبة في عدم الوصول الى نقطة محددة غير أن هذه الرغبة قد تتحول الى نقيضها فيتولد الاحساس المدمر بطول الطريق، وتستند المسافة في خلق هذا الاحساس على عنصر الصمت بما هو مسافة رمزية تبعدنا عمن يكون معنا (ساد الصمت، الطريق ما تزال ممتدة بعض الشيء) (٨).

وللرد على هذا التعنيف الذي مارسته الطريق على الذات، لم تملك هذه الأخيرة إلا الاهتداء الى تدنيسها من أجل انتزاع كل هالة وعظمة تصعد من حجم فعلها، مما جعل التبول يمتلك صفة رد فعل مباشر يسعى الى المواجهة بواسطة عنف تبادلي تكتشف صفة الانتشاء بممارسته عن بعده السادي (اسمحا لي، سأسقي هذه الأرض البور! وقبل أن يكمل جملته كانت فتحة البلودجين مستعدة للاستقبال) (٩). غير أن الوعي بعدم جدوى التيه كخلاص يحوله الى عنصر إيذاء يدفع الى التشكيك في فعاليته ويعمق هوة الانفصام والابتعاد (وبعد؟ التسكع وشم الهواء! وبعد؟) (١٠)، ليجد العبث مناخا ملائما ليستوطن الذات فينخرها بفيروس القتامة والعجز (وبعد؟ نتلفن لصديقتنا، نلتقي، نثرثر، تعلو درجة حرارتنا. تنطلق الغريزة يعود السأم. نفترق. نلحق بالرفاق. نتكلم في كل الأشياء. ننتقد. نحبذ. نسخط. ويتلاشى الحماس حينما نشعر بكثافة عجزنا) (١١) . إن انتظام الأفعال وفق هذا الايقاع يفرغها من دلالتها ليضمنها دلالات جديدة تلتقي في ترجمة الاحساس باللامعنى وبالخواء. كما أن ضبط علامة الترقيم يحد من انسيابها على المستوى الفكري، إذ شكلت النقط كوابح لسيولة ذهنية فأجبرت على التسكع الحركي الجسمي كتعويض عن العجز عن ممارسته على المستوى الفكري. لكن آلية إنتاجية هذه الأفعال ستحد من حركية الذات وهي تتأهب للانطلاق، فمقابل الشعور بالتفاهة يأتي الشعور بالتعب (تعبت قدماه فيما يبدو. منذ الظهيرة وهو يمشي طاف في العاصمة تائها) (١٢). وبعد أن كانت الذات تمارس فعل التسكع بدافع الرغبة (لأن الأمر يتعلق ببطل يمارس دلالة النقلة من عالم الى عالم، وكلما أوغل في التنائي عن فضائه، استجمع طاقات رؤيوية للصدام مع عالم مواز سيجد نفسه منقذفا في أتونه، ومن ثم يصبح مورطا في شبكة من العلائق الاجتماعية والأخلاقية التي يملك عنها رصيدا سماعيا لا أكثر) (١٣).

أصبحت تشكو من التعب وهو شعور يظهر الاحساس الجديد بهذه الغواية ومع أنها مطمح الذات في العلاج لكونها البلسم القادر على طرد كل إحساس يبعث على العنف (سنطوف بالشوارع ونتصفح السحنات علنا نعثر على الدواء)(١٤).

ويرد النفور مع التسكع الى كون «الخارج» يعمق الاحساس بالخواء والضياع. فالشارع مجمع لكثافة بشرية، أجسام متدافعة في حركات آلية (الشوارع مكتظة الأجسام تتدافع بالأكتاف، وأنا أتصفح السحنات..) (١٥) ، ملامح باهتة منطفئة لا غاية لها من سيرها إلا أن تسير بحكم انوجادها ضمن هذا الحشد، تقف الذات في اصطدامها بهذا المشهد موقف الإثارة لكنها سرعان ما تعي غربتها فلا تملك إلا

الاستسلام مرغمة حتى تتمكن من رأب التصدع النفسي (وأنا أنحشر وسطهم وأسير بلا غـاية) (١٦)، فلا إمكانيـة للتفرد ولا مفر من السقـوط في خانة الاستنساخ لعقـد تصالح جديـد مع الواقع، وفـق هذا المنظور يعيد الشارع إنتاج وظيفتـه كوسيلة للخـلاص وتبديـد كـل إحساس بـالضيـق والاختناق (كنـت حريصـا على أن أخرج الى الشـارع في أقرب وقـت لأدفع عنـي الاختناق) (١٧).

لذلـك يظل الاصرار على المشي والرحيـل دفعا لاحتـواء المكان وتحقيقا لفعل الاختراق، لأن باختراق الأمـاكن تخترق الذات التي أعلتها الضغـوط النفسية، ورغـم التعب هنـاك الرغبـة في أن يظل الامتداد متواصـلا والطريق طويلـة بلا حدود أو نهايات مـرتقبة وكأن الاحساس بهذه النهاية بداية لعلو جدار جديد داخل النفس (وأبتسم في نشوة، وأتمنى لو أن الطريق لا تنتهي) (١٨). وتشكل هذه الرغبة نهاية للنص القصصي الـواردة ضمنه، لتسلمنا لبداية نص جديد موال يحمل بدءا من عنـوانه الرغبة في السفر (مذكرات سفر) الذي سيكتسي طابعـا رمزيا، لأننا نكتشف في النهايـة بأنه سفر يجوب تضاريس الذات.

مـن خـلال اختيـار البحر كمـلاذ لانهاء التسكـع والتيـه، نستشـف مجموع الاستيهـامات المتـولدة عـن الحلول في هـذا المكـان والذي بشسـاعته وانفسـاحه يتيـح للذات أن تتشظـى مبددة تكلسها.

(سـألني سـائق السيارة عـن وجهتي - الى البحـر) (١٩)، بواسطتـه يمكن استعـادة الإحساس المفتقـد والمغتال بـآليات التدمير التي وظفها الواقع في الاجهـاز على عالم الذات، لأنه هو الذي باستطاعته توفير فضاء أرحم وأرحب (أحسست بارتياح مفاجيء وأنا اتنسم رائحة البحر... خيل إلي كأنما جئت لأبحر، لابتعد عن الأرض) (٢٠) التي لم تفلح في خلق جاذبية لاستقرار الذات، اذ كـل أماكنهـا غير معدة لاحتضـان توتـراتها وقلقها، فالمدينة فضاء لا يحظى بالاستحسان والاطمئنان، انه محاصر ومـرتـع خصـب لكـل أشكال العنـف والقمـع، وتفسـخ القيـم والعلاقـات الانسانيـة، فضاء يعـج بالمتنـاقضات التـي تعمق الفوارق الاجتماعيـة المهولـة، فإلى جانـب الفيلات تنبـت أحياء الهامش، أحياء القصدير كالفطر.

القصة	الوحـدة	الدلالات
اللغـو والأصوات	(كلما تـوغلنـا في السير تكشف لي وجه آخـر للمدينة التي كنت أحسبها جميلـة) ص ١٨.	صفتهـا الحربـائية تكسبهـا القدرة على المخـاتلة والخداع، واقعها يدفـع الى الاقتناع بأن جمالها لم يتجـاوز التخيـلات المؤسسة حولها.
	(بواب المدينة بقـامته المديدة وذراعيه الفـولاذيتين يمسك مزلاج الباب الكبير) ص ١٣.	الحصـار المضروب يتـأدى عبر صورة البواب (ذراعاه/الفولاذ) وصورة الباب (الكبير).
	(إننا حـريصون على صحـة سكان المدينة) ص ١٣.	تسعـى الى الحفاظ على النـوع باقصاء الدخيل.

القصة	الوحـدة	الدلالات
مذكـرات سفر	(إن مـدينتنـا مشهـورة بالنساء الفاتنات) ص ١٧.	فضاء لانتاج الدعارة.
	(ولأجوس عبر مفـاتنها كما كنت منذ قليـل أجـوس عبر أزقة المدينة) ص ١٨.	ارتباط المدينة بالجنس.
	- (أشرب يـا أستـاذ شرفـت المدينة .. شرف كبير لنا) ص ٢١.	الاحتماء بـالمثقـف لاستعـادة الوضـع الاعتباري، مـادام لا شيء يشرف فيها.
	- (قفلت راجعا الى المدينة في بطء أثقل من جبل) ص ٢٣.	تعميـق الاحسـاس بـالسـأم والملل المؤدي الى النفور.
	(المدينة تنكمش، والـدكاكين تقفل شيئا فشيئا) ص ٢٤.	باعثة على التقوقع والانغلاق.
سلخ الجلد	(وهما يجوسـان عبر شـوارع المدينة المتـلالئة المكتظة، انتبه الى أنه لم يحترم الـوعد الـذي قطعه على نفسـه بـأن يتحرر مـن كـل القيـود لينطلق وحيـدا يكتشـف مدينة طالما داعبت خياله) ٤٣.	تخييـب أفق الانتظـار، الـذات تحمـل مدينـة واقعية تتسـم بـالاكتظاظ ومـدينة متخيلـة محلوما بها (عدم التطابق).
بعد الظهر على الاسفلت ذات شتاء	(وبالقرب منه مجمـوعة من النـواويـل الـداكنـة لمدينـة القصدير) ص ٣٧.	الهامش كتجل للفوارق الاجتماعية.
	(اسمعـا إذن، لحظة بسيطـة حكى لي عنها ابن خـالتي من الدار البيضـاء). ص ٣٧.	مـرجـع لاتقـان اللصـوصيـة والاستيلاء على ممتلكات الغير.
مساء تلك الظهيرة	(طـاردا من أحـلامه صـورا مـؤنسة تبـدد وحشة هـذه المدينة - الحجر) ص ٦٣.	الاتصـاف بـالصـلابـة والخشونة وسحق الأحلام.

إن أهـم مـا يعكسه الجدول هـو استحـالـة إقامـة رابطـة حميمية مع هذه المدينة التي جندت كل مؤثثاتها لتعنيف الذات، فكل الامكانـات المتاحة للتواصل معهـا لم تتجاوز التخيل على اعتبـار أن المدينـة/الالفـة، ستظـل حلما تسفهـه وتحطمـه المدينة/الواقع.

وكرد فعـل تجاه هذا العمـل تخلق الـذات اواليات دفـاعها كمجالات تصريفية لهذا الحلم، الشيء الذي سيجعل من الجنس ممارسـة دفاعيـة. فإلى جانب طابعها الفضائحي في الاعلان لما تقوم بـه من تعـرية وخلخلة لكـل الثوابـت التي أضفـت عليه صبغة التابو، يحضر الجنس كتجـل لممارسات عنيفة تختزنها الذات وتترجمهـا عبره كفعل وانفعال بـه أو ضده. فهـو وحده القادر على فك قيود الفكر والجسـد لتتمكن الذات من استعادة توازنها (أريـد أن تستحيل الشهـوة قوتـا يوميـا يتغذى منـه الجسد وغير الجسد) (٢١). إنها رغبة صريحة في فـك الحصار المعلن على هـذه الممارسـة الوجـوديـة والتخليصيـة، والتـي بإبعـادهـا عـن اليومي المعيش خلقت إكـراهات وضغـوطات رمزية مـا فتئت تعنف العلاقـات الانسانيـة، وتفرز ردود فعل

خاطئة لأن في تواريها انحجبت، ودفعت الى تناقضات في الذات وخارجها، وبذلك أقصيت رغم أنها العنصر المستهدف. وفي استعارة النار للشهوة نلمس حجم الفعل الصادر عنها والمنتج لممارسات عنيفة (إن جعل النار في الداخل أو تدخيل النار in-tériorisation du feu ، أمر لا يعظم من شأنها وحسب، وانما يتيح الظهور لأكثر التناقضات شكلية) (٢٢). وفي عدم اشباع هذه النار، فقد تأتي على كل شيء وتصير المعرفة قوتا لها، وبالتالي لا يمكن تأسيس أفق فكري متنور ومنفتح لأن نارا مثل هذه تستهدف بالدرجة الأولى إحراق الفكر (تتبدد بين نار الشهوة ورماد المعرفة) (٢٣).

وفي ارتباط النار بالرماد تفقد صفتها التطهيرية. فبدل أن تكون نار الشهوة مبعث صفاء وتحلل من كل دنس، تصير برمادها وسيلة لمنح بعدها العنفي تأثيرا أشد على الذات.

لذلك يذهب باشلار الى أن الرماد يقف دون تحقيق النار لفعلها التطهيري (وما أعاق تطهير فكرة النار، من جهة أخرى، هو الرماد الذي تخلفه وراءها... باعتبار أن هذه النار الطبيعية قد أضعفها كثيرا تجمع كمية كبيرة من الفضلات التي لا تستطيع طرحها) (٢٤) والتي تؤسس فاعليتها على التحكم في اشتعال الشهوة فتصير هذه النار إرادية. وقد تم التعبير عن هذه الرغبة، لكن بالارتقاء بها من الممارسة البيولوجية الحيوانية الى ممارسة تخلق بعدا حضاريا يتعالى بهذه الممارسة لتنصهر بالحب تحقيقا للرغبة المنشودة (هذا هراء... بالحب نستطيع أن نتغلب على هوس الجنس) (٢٥)، إذ بهذه الوسيلة نتمكن من امتصاص عنف الجنس وتصريفه في قنوات سليمة ليؤدي الدور الطبيعي بدل أن يصير مثار نفور وقلق، فيقفز على الواقع المعيش ليستوطن الحلم. وبالاسترجاعات الموغلة في تخوم اللاشعور تحقق الذات كفاياتها مفسحة المجال لعقدة أوديب لتطفو (حلمت بالشيطان، بأجسام كل المومسات وغير المومسات اللائي ضاجعتهن، حلمت بالنهود التي كنت ألمسها وأنا طفل صحبة أمي في الحمام) (٢٦). فلمس النهود صحبة الأم يكثف هذه الإشارة إذ يعوض الامتصاص باللمس، والأثداء بالنهود، والجسد الواحد بأجساد متعددة في محاولة للحفاظ على جوهر العلاقة مع الأم ضمن هذا البعد لكونها تنطوي على عنف يهجس بقتل الأب. كما تنهض الإشارة الى الحمام على طابعه الحامل لمستويين متعارضين. فهو مكان الدنس والطهارة. وضمن هذه الثنائية تشتغل الرغبة الجنسية، وقيام عنصر العري فيه يدعو الى طرد كل ما هو زائد وخارجي. انه تعبير عن رغبة دفينة لمقاومة كل القيود المادية عن طريق التجرد من الملابس والمعنوية بالكشف عما اعتبرته الجماعة محرما في الخارج، فهو إذن رد فعل تجاه العنف الممرر بشتى الوسائل والعودة الى اللحظة الأولى.

وإن استبداد أجسام المومسات وغير المومسات بموضوع الحلم يضمر العنف الذي يثيره جسد المرأة في الرجل، لأن أعضاء المرأة الجنسية (مكان تدفق الدم الدوري كانت على الدوام تثير انفعال الرجال بشكل عجيب في كل انحاء العالم لأنها تبدو مؤكدة الصلة الجلية في نظرهم بين الجنس وأشكال العنف الأكثر تنوعا، وهي أيضا قابلة كلها للتحريض على إراقة الدم) (٢٧) بكل ما يحمله الفعل من مستويات الموت الرمزي. وقد كثفت صورة بياض الجسد هذه الدلالة. وإن تكرار هذا المكون اللوني في نص واحد امتلك عنصر الإثارة والانتباه فقد تمركزت الاشارات اليه بالخصوص في نص «سلخ الجلد» مرتبطا بالجسد كمعطى جنسي.

- (حرك يده ليمسد شعرها ثم مررها على جسدها، لسعه البياض) . ص ٤٦.
- (يستعيد لقاءه مع ذات الجسد الأبيض) ص ٤٧.
- (في هذه المرة أيضا صعق البياض جسدها). ص ٤٨.
- (نصاعة صورة الجسد الأبيض الميت، الآن، أوضح عندي من كل الذكريات) ص ٥١.
- (يا أحلاما لم أحلمها بعد. هل تدفنين بياضك تحت ركام لذكريات) ص ٥١.
- (جسد عار أبيض - كان باردا وجد أبيض) ص ٥١.

قد يعادل البياض النار، فيمتلك خاصية الاحراق واللسع لما يبعثه في النفس من إحساس بالمحو. فكما تمحو النار الأجسام المحترقة لتتواجد وتعيش، يمحو البياض بصفائه الألوان باحثا عن رؤية بكر تتولد عنها حرارة تقينا صقيع الهباء والعدم (فالحرارة فينا ونحن في الحرارة، في حرارة مساوية لذاتنا، الحرارة تمنح النار دعم عذوبتها الأنثوية)(٢٨). كما يؤجج البياض أوار الشبق. ويتخذ البياض في المعتقدات الدينية والأسطورية رمزية متشحة بالهالة والتعظيم. ويكفي أن تتوحد فيه دلالتان مختلفتان: الفرح والحزن (لباس العرس والكفن والحداد أحيانا).

وللإحاطة بالمستويات الأخرى لاشتغال الجنس في خلق عنفه نستعين بالجدول التالي :

القصة	الوحدة	تجليات
اللغو والأصوات	ظللت أنقل بصري بين الجندي النائم والمرأة المنكوبة، وأخذت أتحسس بيدي ثوب الجندي وابتسم ص ١٢.	تصريف الشهوة عن طريق الاحتلام، وفي الاشارة الى الجندي نلمس القوة والعنف، الذي لم يصمد أمام الجنس.
مذكرات سفر	سي موح، مهنتي قواد.. الكل يعرفني وستجد عندي ما يسرك، أي صنف يعجبك ص ١٧.	امتهان الجنس، حضور الوسيط يجعل من الجنس مجرد سلعة.
	وأطلق ضحكة جوفاء وهو يضرب المرأة النائمة على مؤخرتها. ص ٢٠. وبنفس البساطة أخذ يغازلها ويقبلها وأنا أنظر الى المرأة المذعورة ص ٢٠.	باستحضار الجنس يصير كيان المرأة مجرد كتلة لحمية.

القصة	الوحدة	تجليات
سلخ الجلد	يمزق قميصها وحاملة النهدين ويدعك صدرها بعنف. ص ٤٤. ناظرا الى وجهها المبتسم دائما... تستنفد الحركة	تجسيم العنف الرمزي بوسائل مادية.
	جاذبيتها فيتوقف ويمد لها ورقة مالية ص ٤٤. لن يخفف من وطأتها سوى التحام الجسدين ص٤٥.	الجنس وسيلة لانصهار التناقضات والتحامها.
	لكنه وهو ينظر إليها نزع آخر قطعة من ثيابها. بهت أمام بياض جسدها ص ٤٦.	رغم إزالة الثياب تمكن الجسد من التدثر بثوب عمل البياض على إعطائه إيحاء الكفن مما تحضر معه صورة الموت.
	- مالك؟ خجول؟ لم تضاجع امرأة من قبل؟ - بلى. ألف مرة منذ الرابعة عشرة من عمري. ص ٤٦	قدرة الجسد على تجديد عنفه رغم تكرار ممارسة الجنس لأننا دائما نكون أمام جسد واحد ووحيد.
سلخ الجلد	لحظة الشهوة جللتها غلالة بياض قال في نفسه: لقد ضاجعت الموت ص ٤٧.	يتقاطع الجنس والموت في كون الجسد معهما يسعى نحو الهباء والسديم.
	تقترب منه. تداعب صدغيه وعنقه تمص حلمة صدره ص ٤٦.	تبادل الأدوار الجنسية.
الشيء بالشيء	... بينهما يكون الخوف والتوقع والخصاء والعنة ص٩٠.	الإشارة الى العجز الجنسي كقوة معنفة ومدمرة للكيان الرجولي.
	والقحاب اللائي انخفض ثمنهن ص ٩٩.	ابتذال الجنس عن طريق وصف النساء وتبخيس قدرهن.
	وسحاقية فرنسية تحييني من بعيد. ص ٩٩.	الجنسية المثلية كتعبير عن حالة الكبت الشاذة المفجرة للانحراف الجنسي

فعوض أن يمكن الجنس الذات من دفع العنف، يخلق عنفه الذي لا يقل ضراوة عن المستويات الأخرى، بل يفسح المجال لعناصر أخرى لتهدم ما تبقى من دعائم المناعة. فالزمن كأداة للنسيان والتجاوز يغدو عنصر إثارة وتحسيس بالملل والرتابة القاتلة التي تفتت الزمن لتذروه رياح التلاشي. وقد استشعرت الذات الاغتيال الموجه ضد الزمن، فحاولت حمايته. وبعملها هذا فجرت ضد نفسها عنفا آخر، فعكس عنصر الضبط والتدقيق درجة الإحساس بوطأة الزمن كفعل عدائي. (الساعة الآن التاسعة مساء. لقد دخلت الخامسة الى منزلي) (٢٩).

وبجانب هذا الاحساس يحضر الاحساس بعدم امتلاك الزمن حيث يعاش بزمن الآخر ومقاساته لاسيما اذا كان هذا الآخر يختزل كل تجليات العنف المادية. فمن خلال اسم الشركة نستدعي كل أشكال الهيمنة والغزو والاستلاب (الساعة الآن السادسة وأربعون دقيقة، حسب الساعة المهداة من شركة كولاكولا)(٣٠).

وكمعين للزمن على ممارسة تعنيفه تشحن الذكرى كزمن منقض بآليات التدمير والتخريب (أجنون ما يعتريني كلما عاودتني ذكراك؟ أجنون حقا هذا الذي يعتريني كلما همست ذكراك لحنا يتحدى النسيان؟) (٣١)، تحاول الذكرى مقاومة المحو والتلاشي ولكن بعملها تذكي نار اللوعة والحرقة على اللحظات الجميلة وتهيىء الذات لتقبل القلق الوجودي المؤرق، لأن فعل التذكر يجعلنا «نعي أن الزمان سيأخذ أيضا. ان معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت» (٣٢).

وللاحتماء من هذا الصقيع كان من الطبيعي الالتجاء الى الكتابة كملاذ للدفء. غير أن ممارستها في ظل شروط معيشية معينة صيرتها سلاحا لمناهضة العنف الممارس على جميع المستويات، فاتخذت بعدا تحريضيا لاعداد وعي متقد في مكنته أن يتجاوز دائرة الانفعال ليقتحم حلبة الفعل (من يستطيع أن يكتب كتابة مضادة لكل ما يغتصبنا من خطب مذياعية، وتصريحات برلمانية، وافتتاحيات نارية وثرثرات بليدة مدعية) (٣٣). انها أداة للفضح وكشف الزيف والتصدي لمؤامرة التدجين (أكتب فالكتابة تعبير كما يقال ... تعبير عن الأشياء والحقائق والأكاذيب والأعراض والجواهر، الباقي والفاني) (٣٤). بل ان الواقع يصير نصا ينكتب باستمرار. انه نص مغيب ولا مفكر فيه، وإقصاؤه هو إقصاء أهم مقومات الذات لتتكامل وتؤسس هويتها المستلبة (من يستطيع أن يلتقط هذه الكتابة الشفوية البصرية - اللاواعية - المستمرة كوجع لا يهدأ) (٣٥)، لأن الكتابة وحدها القادرة على تهدئته وامتصاص عنفه، فهي الوسيلة الوحيدة للتخلص من الحصار والقلق. انها الكوة التي تفتحها الذات للتنفيس وطرد كل الأحاسيس المقيدة والمعنفة (بودي كلما كتبت أن أكتب عما لم أكتبه، عما حاصرني. أرقني) (٣٦).

المستوى الفني

إن حضور الرغبة في تعرية الحقائق عمل على تعرية اللغة من اختراقها لأنساق رمزية انزياحية، إنها لغة تنقل الاحساس قبل أن تكشف عن مخزونها الدلالي. ومع ذلك لم تتخل عن هاجس توليد شعريتها ضمن الشروط التي ارتضت لنفسها ان تنمو في رحمها ،من هنا ندرك توظيف اللسان الدارج للتخفيف من سلطة الفصيح كمؤسسة تنزل بثقلها الرمزي على الذهنية، وأيضا لتكسير اندماج المتلقي لاستنفار مخيلته ضمانا لانتقادها، حتى يتسنى لها ترتيب الرؤية المعبر عنها ما دمنا بصدد كتابة وظيفية : «بلاصا للعرايش بلاصا لتطوان... بلاصا للقنيطرة ... لكار غادي يقلع» (٣٧) تجند المووث لتأدية دورها (أسيدي عملت مزيان اللي جات ما حد الحديد

سخـون وككان تعطلت وككـان ينكروها في كـل شيء) (٣٨) ، وللتمـرد المباشر على المؤسســة عن طـريـق السـخريـة (الشرع تيبلع... أشمـن شرع. الشرع تيخصو غير ما يدحـي، والله حتى يسرقـك وانت تشـوف) (٣٩). ولتعمق اللغـة تصريفها للعنف تدفع به للظهور والاعلان المباشر عن نفسه وبلفظه.

القصة	مفهوم العنف
بعد الظهر على الأسفلت	يدعك صدرها بعنف . ص ٤٤
ذات شتاء	يخيفونني بعشقهم للعنف ٤٥.
	أنت تكرهين العنف ص ٤٨
حكاية الرأس المقطوع	ولا أساليب العنف . ص ٥٨.

غير أن أنجـع وسيلة للـرد على عنـف الـواقع تشكلت عبر الاستعانة بالمستوى الفانطاستيكي الساعي الى خلخلة جاهزية هذا الواقع وتـأسيس عوالم تتعالى عليه مقلصة بـذلك جنوحه نحو الـلامندلق. وأبـرز ملمح لهذا الجانب يمثلـه نص حكـايـة الرأس المقطوع الذي أنبنى منذ عنـوانه على عنصر المفارقة التي تغذت بالصـور والأخيلة المتجاوزة لغرائبية الـواقع، إذ في قطع الرأس، نقطع الحكـاية. وتلك دعوة الى اقامة مسـافة بيننا وبين الحكاية/ الـوهم، كما أن استحضار الدلالات المشبعـة بمفهوم العنف يؤكد الرغبة في الرد عليه:

> ساح دمي على الطوار. ص ٥٢.
> الشرايين والأوردة تتدفق نافورة. ص ٥٢.
> الكلمات تتدفق من فمي كالرعد القاصف . ص ٥٥.
> مـا دمتم تتـوفرون على الجثـة، أعيـدوا الرأس الى جثتـه واقطعوا اللسان . ص ٦٠.

وقد تمت الاستعـانة أيضا مـن أجل تحطيـم بنية السرد - ولو أننـا في هذه المجموعة نجـد أنفسنا أمام حكايـة تحافظ على لحمتها وسـداها ، على تقنية العنوان الفـرعي والتدخـل المباشر للسـارد والافصـاح عـن هذا التـدخـل، مـن خـلال استعمال (ملاحظـة : ص ٦١) والاشارة الى انفتـاح النص والـدعوة الى كتابتـه بشكل جماعـي، وهي دعوة تختـم بها المجموعـة، مما يؤكـد على مقصديتها الـداعية الى خلق كتابـة فاعلة يشكـل من خلالها النص واجهة نضالية ودفاعية:

(يمكن لهذا الكولاج أن يستمر إذا توفرت القصدية ذاتها) (٤٠).

وفي الاشارة الى مفهوم «الكولاج» نلمس البعد الفسيفسائي للعملية الابـداعية لكـونها قائمـة على التعدد والاختـلاف، مما يخلق انسجامها واتساقها وكـأن في ذلك تلميحا الى بنية الواقع القائمة على التناقض والتعـارض والذي ضمنه تكتسب شروط استمراريتها وفق قانون التفاعل.

***

- سلخ الجلد : مجموعة قصصية للمبدع محمد برادة صدرت عن دار الآداب.

الهوامش

١ - قصة اللغو والأصوات ص ٧.
٢ - قصة اللغو والأصوات ص ٨.
٣ - نفسه ص ٨.
٤ - قصة كانوا يضحكون كالموج ص ٧٤.
٥ - قصة مذكرات سفر، ص ١٦.
٦ - قصة مذكرات سفر، ص ١٤.
٧ - نفسه ص ١٣.
٨ - قصة حياة بالتقسيط ص ٣١.
٩ - نفسه، ص ٣٨.
١٠ - نفسه ، ص ٣١.
١١ - قصة حياة بالتقسيط ص ٣١.
١٢ - قصة مساء تلك الظهيرة، ص ٦٢.
١٣ - بنعيسى بـوحمالة، في البحث عـن بلاغة أسـاطيرية للقصة المغـربية من خلال نمـوذجي «مساء تلك الظهيرة» لمحمد برادة و«الاستشهاد» للميلودي شغموم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، محور العدد: النقـد الأدبي والعلوم الانسانيـة، المجلد الرابـع - العدد الأول - نوفمبر - ديسمبر، ١٩٨٣، ص . ٢٣٣.
١٤ - قصة حياة بالتقسيط ص ٣٣.
١٥ - قصة مذكرات سفر، ص ١٤.
١٦ - نفسه ص ١٤.
١٧ - نفسه ، ص ٢١.
١٨ - قصة اللغو والأصوات، ص ١٢.
١٩ - مذكرات سفر ص ٢١.
٢٠ - نفسه، ص ٢٢.
٢١ - قصة الشيء بالشيء، ص ١٠٣.
٢٢ - غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٤، ص ٧١.
٢٣ - قصة مساء تلك الظهيرة ، ص٦٩.
٢٤ - غاستون باشلار، النار في التحليـل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٤، ص ٩٥ - ٩٦.
٢٥ - قصة مذكرات سفر، ص ٣٢.
٢٦ - قصة سلخ الجلد، ص ٥٠.
٢٧ - رينيه جيرار، العنف والمقدس، ترجمة جهـاد هواش وعبدالهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، دمشق، ١٩٩٢، ص ٥٢.
٢٨ - غاسـتون باشـلار،شـاعرية أحـلام اليقـظة علم شاعرية التأملات الشاردة، تـرجمة جورج سعـد،المؤسسة العـربية للـدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان ١٩٩١، ص ١٦٦.
٢٩ - قصة الشيء بالشيء ، ص ٩٨.
٣٠ - قصة الشيء بالشيء ص ٩٩.
٣١ - نفسه ص ١٠٢.
٣٢ - غـاسـتـون باشـلار، جـدليـة الـزمـن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتـوزيع الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٢، ص ٤٧.
٣٣ - قصة الشيء بالشيء ص ٩١.
٣٤ - نفسه ، ص ٩٠.
٣٥ - نفسه ، ص ٩١.
٣٦ - قصة الشيء بالشيء، ص ٩١.
٣٧ - قصة اللغو والأصوات ، ص ٨.
٣٨ - نفسه ، ص ١٠.
٣٩ - نفسه، ص ١٠.
٤٠ - قصة الشيء بالشيء ، ص ١٠٣

***



تأملات في نظرية الحداثة العربية وخطابها الشعري

نجيب العوفي *

«الحداثة» La Modernité، واحدة من المقولات الاشكالية التي شغلت المشهد الثقافي العربي لأكثر من عقدين من الزمان، إبداعا ونقدا وتنظيرا وسجالا، وما يفتأ صداها عالقا بالآذان وآخذا بالنفوس والأذهان، الى الآن. ولا غرو، فالحداثة هي الابستيم الثقافي المهيمن على لحظتنا، أو هي مناخ الوقت L'airde temps حسب التعبير الفرنسي. ومن ثم كانت شعارا ودثارا لجيل كامل من المبدعين، أو بالأحرى لأجيال مختلفة من المبدعين، ما بين شيوخ وكهول وشباب. فالكل يدعي بالحداثة وصلا، وهي عنهم غافلة مراوغة لعوب..

ولا بدع أن يتواصل ويتجدد الحديث عن الحداثة في محافلنا العربية، رغم مهرجان الكلام الطويل الذي أقيم لها سنين عددا، ورغم اتجاه الحديث هنالك، في المحافل الغربية، الى ما بعد الحداثة (1). وذلك عائد الى الطابع الاشكالي والخلافي للحداثة الأدبية العربية كمفهوم وماهية من جهة ،والى تدافع وتقاطع الأسئلة والقضايا التي يستثيرها الابداع العربي الراهن كنصوص وتجارب من جهة ثانية.

من هذا المنطلق، وعلى مهاد الهنا والآن، تبدو أهمية تجديد السؤال وإثارة الاشكال، إن على المستوى النظري أو على المستوى النصي، ليس فقط، من أجل المزيد من ترسيخ التحديث والتجريب في المجال الأدبي بمختلف تعبيراته وحقوله، بل، وقبلئذ، من أجل إعادة النظر في مقولة الحداثة ذاتها، وجس نبض الهوية فيها، وتقييم تجربتها وحصيلتها. هنا بالضبط، مربط الفرس، كما يقال.

وتأسيسا على هذا، ليس من قصد ووكد هذه المداخلة أن تعيد على الاسماع ذلك العزف المألوف على وتر الحداثة، الحفي بها والمشيد بكشوفها وفتوحها، ففي أدبيات الحداثة، قديمها وجديدها، ما يملأ منه السمع ويشفي الغليل. إنما قصد هذه المداخلة ووكدها في الاساس، أن تسائل الحداثة العربية وتناقش بعض طروحاتها النظرية وتجلياتها الأدبية، من خلال المقارنة والمقابلة بين منطوقها ومسكوتها، أي بين ما تظهره وتعلنه عبر مقولاتها وبناها السطحية، وما تضمره وتخفيه في تجاويفها وبناها العميقة. بين ما تفكر فيه وما لا تفكر فيه، أو تتجانف التفكير فيه.

وواضح أن محاولة في مثل هذا الطموح الابستمولوجي يضيق عنها إهاب مثل هذه المداخلة المحدودة بالزمان. ومن ثم ستفضي بمكنونها في شكل ملاحظات وتأملات نظرية تمس في الدرجة الأولى حقل التنظير وحقل الشعر، وينوب فيها المجمل

* كاتب وأستاذ جامعي من المغرب.

عن المفصل. والمحاولة الى ذلك، وان كانت تصب في «نقد الحداثة» فان هذا النقد لا يعني بالضرورة موقفا مضادا من هذه الحداثة وسباحة ضد تيارها الزاحف، بل هو صادر عن ولاء حميم لهذه الحداثة وغيرة صادقة عليها، خوف أن تزيغ عن سويتها وتتنصل من هويتها.

والهوية هذه تخصيصا هي الاشكال الأول، أو المسكوت الأول الذي يتلبس فكرة الحداثة العربية ويثوي في شغافها.

وكيما نقترب من هذا الاشكال ونجلو هذا المسكوت، نطرح التساؤل الأولي التالي:

كيف تفكر الحداثة العربية في ذاتها،وكيف تؤسس مفهومها ورؤيتها وخطابها وما هي المواصفات التي تقترحها على الكتابة،كي تصير حداثية؟!

وبعبارة ، ما هو المنطوق النظري لهذه الحداثة وما هي ألفباء برنامجها؟!

سوف لن نتقيد هنا، كما جرت العادة، بطروحات وبيانات قيدوم الحداثة العربية، أدونيس، التي أضحت على أهميتها من «كلاسيكيات» هذه الحداثة، وسنستحضر قصدا، بعض طروحات وبيانات الحداثيين المغاربيين، ليتضح للعيان،كيف ذهب هؤلاء بالمشروع الحداثي — الأدونيسي، حتى حده الأقصى، دون أن يخفى بالطبع ولاء هؤلاء لهذا المشروع وتأثرهم به شكلا ومضمونا. ولا غرو، فهم من بيضة أدونيس خرجوا وفي عشه درجوا.

– يقول التونسي محمد مصمولي: [الابداع اعتراض وتعارض ومعارضة بالضرورة للمثال، وللنمط، وللشكل وللأنموذج، أي لسلطة الموروث الفكري والفني، ولسلطان الذاكرة، والمفروغ منه والمتفق عليه في مجال الأداء والتعبير والصياغة. (...) إن الحداثة مثل الابداع، من حيث كونها نقيض القدم، فهي أيضا محاولة بداية دائما «لا عن سابق مثال»] (٢).

– ويقول المغربي عبداللطيف اللعبي: [الحداثة بالنسبة لي، تكمن في طاقة التغيير والتمرد، فالشاعر الحديث هو الذي يطيح «بالمقدسات» اللغوية والتعبيرية الحساسة. هو الذي يستطيع كذلك، أن ينتقي، داخل زلزال التحول، عناصر الاستمرار الديناميكية، شرط أن يطورها كيفيا] (٣).

– وفي السياق ذاته ،يرى محمد بنيس، ان على الكتابة كيما تتعمد بماء الحداثة وتنخرط في معمعان المواجهة والتأسيس، ان تقوم بسلسلة من الأفعال التدميرية يستعرضها على النحو التالي:

– آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة.
– تدمير القوانين العامة.
– تدمير سلطة اللغة.
– تدمير التراتب المانوي.
– تدمير النحوية داخل النص.
– تدمير السيادة.
– تدمير سيادة المعنى وأسبقيته داخل النص.
– تدمير استبداد الحاضر.

أما عن خصائص وصفات وغايات النص الحداثي المقترح، بعد هذا المسلسل التدميري البدئي، فهي حسب تعبيره واستعراضه أيضا:

– توق الى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها.

– الابداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يعلن موته.

– نقل اللغة الى مجال الغواية والمتعة.

– الوصول الى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.

– زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل، انه النفس، انه ايقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها.

– ومن ثم، فإن الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص (٤).

هذاغيض من فيض التفكير الحداثي – النظري ، في نسخته المغاربية المزيدة والمنقحة والمضفحة أيضا. ولا تخفى هنا القواسم المبدئية المشتركة بين هذه المنطوقات والطروحات الموتورة. فهي سوية تجمع على أن الحداثة الكتابية أو الكتابة الحداثية معارضة وتعارض مع سلطة الموروث الفكري والفني ومع سلطان الذاكرة، وهي نقيض للقدم، وخلق على غير سابق مثال، حسب محمد مصمولي، وهي كامنة في طاقة التغيير والتمرد والاطاحة بالمقدسات اللغوية والتعبيرية، حسب عبداللطيف اللعبي. وهي تخريب للذاكرة كآلة متسلطة وتدمير للقوانين العامة وسلطة اللغة والنحوية والمعنى وعشق للفوضى والغواية والمتعة، حسب محمد بنيس. الى آخر النشيد الحداثي – النظري القاصف.

فماذا يعني هذا الكلام؟!

يعني بصريح القول وفصيحه، ان الحداثة، وفق هذا المنظور، دعوة الى القطيعة مع الماضي وتركته وتصفية الحساب مع الذاكرة الموشومة، والانطلاق من اللامثال، واللانمط، واللانموذج. أي من درجة الصفر في الكتابة، حسب تعبير بارت. وبأخف العبارات وأعفها، هي اعتراض وتعارض ومعارضة للنموذج ولسلطة الموروث، حسب تعبير مصمولي. لكن الكلام يعني ضمنيا، وفق دلالة المفهوم الاصولية، ان

الحداثة الغربية المتلألئة هناك على الشط الآخر، تبقى هي المثال والنمط والنموذج المطروح أمام الحداثة العربية الطريرة، وهي الكفيلة بترميم وتأثيث الذاكرة المخربة حسب تعبير بنيس. فيما أن الانطلاق من اللامثال أي من الفراغ، عملية مستحيلة، لأنه لا شيء يولد من لا شيء. وبما أن الموروث العربي عاجز عن تقديم المثال والأسوة، تبقى الحداثة الغربية اذن هي المثال الذي لا ندحة عنه. ومثل هذا التفكير أو التنظير الحداثي ينزع من حيث يعي أو لا يعي، الى تغريب هوية حداثته وتهجينها، بدل تعريبها وتأصيلها. أي ينزع بعبارة صوب حداثة خلاسية، غريبة الوجه واليد واللسان. هذا مسكوت أول.

ومن جهة ثانية، فان هذه الحداثة، إذ تدين السلطة وتدعو الى نسفها وتدميرها، تغدو بدورها سلطة مضادة تقوم على الاقصاء والالغاء، وتأتي على الأخضر واليابس، في مجال رمزي وروحي بالغ الأهمية والحساسية ، وهو مجال اللغة والأدب وتدمير القوانين العامة للمنظومة اللغوية والأدبية، هكذا دفعة واحدة وبضربة لازب، هو ضمنيا تدمير للقوانين العامة للهوية والذاكرة الجمعية، دفعة واحدة وبضربة لازب. وعلى الرغم من أن هذه الحداثة تدعو جهرة الى الحرية والابداع، الا أنها في العمق، تصادر هذه الحرية وهذا الابداع، وتنفي حق الاختلاف والمغايرة، إذ تدعو جهرة الى تسييد وتشييد بديل مضاد ومحدد، هو بديلها هي بالذات دون سواه، كما أنها تغدو بدورها «مقدسا» اذ تدعو الى الاطاحة بالمقدسات والمتعاليات، وتكرس ما يمكن تسميته بـ «فتيشية» الحداثة وصنميتها. وهي في هذا لا تكاد تختلف عن أنماط السلطة التي تناوئها وتجابهها. انها إذ تنفي ما قبلها، لتثبت ذاتها ولحظتها تغدو متماهية في التحليل الأخير، مع السلطة السياسية العربية التي تشجبها. وهذه العصا من تلك العصية. هذا مسكوت ثان.

ومن جهة ثالثة، فإن نزوع هذه الحداثة الى تحقيق الحضرة الشعرية الخالصة بالنص وفي النص ولا شيء سوى النص، يفرغ هذه الحداثة بداهة، من نسغها الحراري ونبضها الانساني والوجداني، ويحيلها الى حداثة شكلية أو لوغوسية، غايتها وضالتها هي الغواية والمتعة وتفتيق أو «تفجير» الأشكال واللغات والأساليب ، في الدرجة الأولى.

يقول أنطون مقدسي في هذا الصدد: [فالنص الحديث لا يقول الا ذاته، أي أنه مستقل عن كل موجود أو نص خارجه كالطبيعة أو المجتمع وغيرهما، أو متعال عليه، لا بل هو مستقل عن كاتبه، عن واضعه، مكتف بذاته، وعليك إما أن تقبله وإما أن ترفضه. أنت حر، فلا يصف أية طبيعة، ولا يتحدث عن أية ظاهرة اجتماعية ولا عن أي شخص، بل هو يبتدع ذاته] (٥).

معنى هذا أن الحداثة تسبح في مجرتها الخاصة، وتمارس طقوسها السرية المغلقة المستقلة والمكتفية، بمعزل عن جاذبية وضوضاء المجتمع والتاريخ والايديولوجيا، وما شاكل، فهي حداثة متعالية ومحايدة. وهي ايديولوجيا متعالية على الايديولوجيات. أو هي بعبارة اللاأيديولوجيا. فالنص هو المبتدأ والخبر. والايديولوجيا، في منظور الحداثة العربية مقولة رثة ومتجاوزة، انهكها طول الاستعمال وأنهكت معها اللغات والرؤى والأشكال. لكن من المعلوم أن التنصل من الايديولوجيا هو شكل ماكر من أشكال الايديولوجيا، اذ لا حياد ولا تعالي ضمن عالم ينغل بالصراع والنزاع. وهروب الحداثة العربية بالنص الى النص هو، في التحليل الأخير هروب من فواجع ومواجع الواقع وتصعيد لها وتنفيس عنها، في الوقت الذي تدعو فيه بياناتها وطروحاتها الى تدمير وتفجير وتغيير هذا الواقع. ومن ثم يمكن القول بأن الايديولوجيا الضمنية للحداثة العربية بعد تجريدها من مسوحها الخارجية، هي ايديولوجيا المهادنة والمسالمة والهروب الى الأمام. فتحت طائلة هذه الحداثة قامت «الهدنة» المريبة بين المثقفين والسلطة، بعد أن أفرغ خطاب المثقف باسم الحداثة من شحنته الحرارية ومضمونه التاريخي والاجتماعي والايديولوجي، فتشكلن وتبنين وتحدثن، ولم يعد يشوش على السلطة أمنها واستقرارها. وبدل أن تشكل الحداثة كما هو مؤمل منها، همزة قطع مع السلطة، صارت تشكل همزة وصل معها. بل صارت تشكل تاليا، همزة وصل مع الغرب ومع الصهيونية أيضا. فهذه الحداثة هي التي قادت قطب الحداثيين العرب، أدونيس الى الدعوة الى التطبيع الثقافي مع اسرائيل . وهي التي قادت مثقفين حداثيين الى زيارة اسرائيل وخطب ودها.

وبذلك تناقض الحداثة ذاتها وتنكث ميثاقها وتضعنا تلقاء مفارقة شقية. ففي الوقت الذي تتعالى فيه على السياسة وأوضارها، وتلح على استقلال النص عن كل موجود أو نص خارجي، اذا بها بغتة تسقط في حمأة السياسة وتخذل براءتها النصية لحساب النص الخارجي الآثم. هذا مسكوت ثالث.

إن هذه المبادىء والطروحات الحداثية النظرية التي أتينا على بعض قليل منها، على سبيل الاجتزاء لا الاستقصاء، هي التي احترثت للشعر، في الدرجة الأولى، أرضه الجديدة ودعمت مغامرته الابداعية وأطلقته من عقال. فقد كان الشعر بالأساس، هو المجال الحيوي الذي اختبرت فيه الحداثة طروحها وفروضها، وهو رهانها الأول.

ولا مراء في أن الحداثة قد أعطتنا أبهى الأشعار وحبتنا بأجود الشعراء، منذ طلائع الخمسينيات حتى الآن، واللائحة طويلة وحفيلة. بيد أن هذه الحداثة أيضا، هي التي أربكت حركة الشعر الحديث، وساوت بين غثه وسمينه، ونكدتنا بأسوأ الشعر والشعراء. أي هي التي زجت بالشعر الحديث في نفق ضائقته وأزمته. ذلك أن نسف هذه الحداثة لجل القوانين

والمعايير، واطاحتها بالثوابت والمرجعيات، قد فتح الباب على مصراعيه أمام المتشاعرين ومحدودي المواهب؛ وأحال الشعر الى مطية ذلول للراكبين. وهذا هو مطب الحداثة الحساس، وهنا تتجلى أزمة الشعر وضائقته كأعرق خطاب إبداعي أنتجته القريحة العربية.

وقد لعب التنظير الحداثي الأريحي، دورا أساسيا في هذه الأزمة. كما لعب النقد، والنقد الحداثي تخصيصا، دورا لا يقل أهمية وخطورة في هذه الأزمة، ومرد ذلك الى غياب النقد Critique عن هذا النقد، وانتحائه منحى وصفيا صرفا في رصده للمنجز الشعري واستقصائه لأسئلته وظواهره، بما يساوي بين التبر والتراب. فمنذ انطلاقة حركة الشعر الحديث، دأبت الكتب والدراسات التي واكبتها على كيل المديح والثناء بسخاء لهذه الحركة عن حق أو باطل، وأفرطت في الأغلب الأعم، في الإشادة والاحتفاء بمنجزها بدافع الولاء لها والحدب عليها، في مواجهة أنصار الثبات والسلفية الشعرية. ولا أستثني من هذه الكتب والدراسات سوى نزر يسير منها، هي في حدود مطالعاتي خمسة وهي على التوالي:

- أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل،للدكتور عبدالعزيز المقالح.
- أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة شعر، بيئة ومشروعا ونموذجا، لسامي مهدي.
- بحثا عن الحداثة، لمحمد الأسعد.
- في حداثة النص الشعري، للدكتور علي جعفر العلاق.
- أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث للدكتور أحمد المعداوي.

وتجدر الاشارة الى أن أصحاب هذه الكتب الخمسة، هم شعراء حداثيون أولا، وأهل صناعة الشعر، أبصر به من العلماء بآلته، كما قال ابن رشيق. والكتاب الأخير، على نحو خاص، هو أجرأ وأنكأ هذه الكتب، وأحدها رؤية ولغة وهو يقارب إشكالية الحداثة الشعرية ويتنطس أسئلتها ومآزقها. إذ يشكل الكتاب من ألفه الى يائه ، «محاكمة» أدبية صارمة للحداثة الشعرية ومراجعة جذرية لمنجزها وإرثها. وهي محاكمة لا تخلو من غلو وشطط، لكنها أيضا لا تخلو من صواب ووجاهة. ونظرا لأهمية وحساسية أطروحات هذا الكتاب «النقدي» بامتياز، سنتريث قليلا عند أهم الحصائل والنتائج التي تؤدي إليها بعد قراءته الاستبارية للمتن الشعري الحداثي.

ينطلق هذا الكتاب من فرضية مركزية مؤداها أن المعركة التي دارت حول الشعر الحديث على امتداد الخمسينيات والستينيات، لم تكن معركة شعرية ونقدية بقدر ما كانت معركة «ايديولوجية» وبالتالي فان النصر الذي خرج به الشعر الحديث من هذه المعركة الكلامية، لم يكن نصرا شعريا محضا، يقول في فاتحة الكتاب: [ما يهمنا من هذه المعركة هو أنها لم تستخدم أسلحة النقد للدفاع عن شعرية الشعر، بل استخدمت أسلحة من خارج الميدان كالايديولوجيا (القومية - الوحدة) والصراع الطبقي والعقلانية ضد التخلف والجمود والغيبية وعبادة الماضي. واذن فإن النصر الذي خرجت به هذه الحركة من تلك المعركة لم يكن نصرا شعريا محضا، ولكننا معشر أنصار هذه الحركة والمنبهرين بها الى حدود التماهي والاستلاب قد اعتبرنا ذلك النصر نصرا شعريا خالصا الى درجة أن علاقتنا بها قد ألغت كل علاقة بماعداها من الحركات الشعرية السابقة عليها] (٦).

وللاقتراب من أزمة الحداثة الشعرية واحتوائها، وتفكيك عناصرها وأولياتها لا يكتفي الباحث أحمد المعداوي بمساءلة المتن الشعري الحداثي وحده، بل يعضد هذه المساءلة المركزية بمساءلة موازية تتعلق بالمتن النقدي الذي كتب حول المتن الشعري. والبحث بذلك يفتح نار الكلمات على جبهتين، جبهة الحداثة الشعرية وجبهة الحداثة النقدية.

يقارب الكتاب مظاهر وأمائر أزمة الحداثة الشعرية من خلال ثلاثة أسئلة محورية تشكل قوام البحث ومناطه وهي:

١ - ماذا أضاف الشاعر العربي المعاصر الى ايقاع القصيدة العربية؟

٢ - ماذا أضاف الى تركيبها اللغوي؟

٣ - ماذا أضاف الى الدلالة فيها أو ما هي رسالته المتميزة الى جمهوره؟

أما المحصلة التي يتأدى إليها الباحث بصدد السؤال الأول (الايقاع) فهي [أن البنية الايقاعية الجديدة لم تعد تحمل أي جديد، وأن حركة الشعر الحديث التي اعتمدت في ثورتها الشاملة على الثورة في مجال الايقاع، قد وصلت الى الافق المسدود] (٧).

والمحصلة التي يتأدى إليها بصدد السؤال الثاني (اللغة)، هي [انه باستثناء محاولة السياب في النفس التقليدي، ومحاولة أمل دنقل وسعدي يوسف مع لغة الحديث اليومي، (...) فإننا لا نجد إلا النزعة التبسيطية التي أفرزتها الواقعية الاشتراكية، وهي محاولة تجاوزت البساطة الى الاسفاف بسبب سوقيتها وفقرها الى الكثافة المجازية، أما ما يمكن أن يعتد به في هذا الباب فهو اللغة التي تحكمها الصيغ الثلاث التي استرشدت بتنظيرات أدونيس، والتي انتهينا عن طريق تحليلها الى أنها قد وصلت الى الباب المسدود، رغم سيطرتها المطلقة على الساحة الأدبية] (٨).

أما المحصلة الثالثة والأخيرة التي يتأدى اليها بصدد السؤال الثالث (الدلالة)، فيوجزها في العبارة التالية [لقد جرب

الشاعر الحديث أن يتكيء في رسالته الشعرية، على تجارب الآخر (تجربة الغربة – تجربة الحياة والموت)، فوصل الى الطريق المسدود. وجرب أن يعتمد على نفسه، فوصل الى الطريق نفسه] (٩).

لسنا متفقين، على طول الخط، مع هذا التشخيص القاسي لأزمة الشعر الحديث، وهذا التشريح الواصل حد التجريح. فللحداثة الشعرية محصلاتها ومنجزاتها الباهرة التي تتجاوز وتخالف هذه المحصلات العجاف. ولكن لا يمكن إلا أن نتفق على أن ثمة أزمة ترين بظلها على الحداثة الشعرية وتسم بمياسمها جزءا كبيرا من منجزها وعطائها. وذيوع كلمة «الأزمة» في السنوات الأخيرة، آية على ذلك. واذا كان التشخيص الآنف، يطال في الاساس المتن الشعري لجيل الرواد والجيل الثاني الذي أعقبه، فان الأزمة تغدو مضاعفة ومستشرية بخصوص المتن الشعري الذي انتجه الجيل اللاحق أو بالأحرى الأجيال اللاحقة التي درجت من تخوم السبعينيات الى الآن. لقد أضحى الشعر على يد الأجيال الجديدة مشكلة، وأضحت الحداثة في مأزق، وكل محاولة لنفي هذا الواقع، هي بمثابة ذر الرماد في الأعين.

لا شك في أن الشعر الذي أنتج خلال العقدين الأخيرين يضاهي كل ما أنتج قبله من شعر. ولا شك في أن لائحة الشعراء قد استطالت واكتنزت عن ذي قبل. لكن الكثير من هذا الشعر والكثير من هؤلاء الشعراء، يصدق فيهما قول دعبل الخزاعي :

إني لأفتح عيني حين أفتحها

على كثير ولكن لا أرى أحدا!

فقدكثر الشعراء، وقل الشعر، إسوة بقول شوقي «إذا كثر الشعراء، قل الشعر».

وكثرة الشعر والشعراء، قد تنم للوهلة الأولى، عن حيوية الابداع وخصوبته، لكنها تنم، في العمق عن غياب أو فتور المكابدة الشعرية وهشاشة المعايير الشعرية واستسهال القول الشعري وارتخاصه. وقد كانت الحداثة النظرية وراء هذا الباب المشرع.

فبدافع من المبدأ الحداثي الذي يقول [لا قوانين أو قواعد اذن يتبعها شعراؤنا ليدخلوا عالم الحداثة ، لا منطق أو إيديولوجيا لها. انها قيمة، حالة، حرية في الفكر والفن]. (١٠) أصبح حبل الشعر متروكا على غاربه، وأصبح حماه مستباحا للواردين والقاصدين. أصبح الشعر باسم الحداثة، في حل من القوانين والقواعد والايديولوجيا. وذاك هو واقعه وإشكاله، بالتحديد. وبدافع من المبدأ الحداثي الآخر الذي يقول [لا إبداع بلا حداثة ولا حداثة بلا إبداع] (١١)، أصبح الشاعر يكتب الشعر وفق معايير ومواصفات الحداثة أولا، لا وفق معايير ومواصفات الشعر الخاصة. أي يكتب ليحقق ويرضي الحداثة لا الشعرية، ويغدو نصه لذلك، تمرينا في الحداثة أكثر منه إبحارا شعريا. أصبح الشاعر الحداثي في أكثر الحالات، يصغي بأذن الى وجدانه، ويصغي بأذن أخرى الى تعاليم ووصايا الحداثة، وفي تناوحه بين القطبين ضيع الحداثة وضيع الشعر.

هكذا يمكن اختزال أزمة الكتابة الشعرية الراهنة، في سقوط المعيار وانتفاء البوصلة، الفكرية والفنية والتاريخية الموجهة والهادية للابحار الشعري. كما يمكن القول بأن الشعر، هو الغائب الأول والمسكوت الأول في هذه الكتابة الشعرية. وأن الرسالة الشعرية Me'sage Poe'tique هي الغائب الثاني والمسكوت الثاني في هذه الكتابة. وفي حدود قراءتي واستقرائي للسجل الشعري الحداثي الذي ينداح بين مشرق الوطن العربي ومغربه منذ طلائع الثمانينيات حتى الآن، وهو ما يشكل الحساسية الشعرية الجديدة بتعبير إدوار الخراط،تكشف لي هذا السجل كما تكشفت هذه الحساسية في منحاها العام والغالب عن جملة من الظواهر والأعراض، يمكن إيجازها فيما يلي : (١٢)

أ – الشحوب اللغوي وتهافت الملفوظ الشعري، معجما وتركيبا وايقاعا ودلالة. واستعمل هنا كلمة الشحوب اللغوي تلطفا وإلا فان كلمة «التلبك اللغوي» هي الأوفى بالقصد في هذا السياق. ذلك أن كثيرا من النصوص الشعرية الحداثية التي ينتجها شعراؤنا، تكاد تخلو من الشعر، بسبب تخبطها تجاه اشكالية اللغة وعجزها عن ارتياضها والسيطرة عليها، وبالأحرى، خلق وتأسيس لغة جديدة متميزة تنزاح وتنفصل عن نواميس اللغة الاصطلاحية، وتستقل بذاتها ونواميسها جمرا طالعا من رماد. ومرد ذلك في رأيي الى فقدان أو كسل الاحساس باللغة، في أرقى مقامات اللغة مما يؤدي الى نضوب «الشعرية» وتهافت الصياغة والايقاع، فيصبح النص تلبكا لغويا يشي بعسر الهضم ورصا اعتباطيا ومتمحلا للغة. كما يؤدي تاليا الى نصول الخصوصية اللغوية والاسلوبية فتتماثل التجارب وتتماهى ويقع الحافر فيها على الحافر، وكأنها معزوفات على وتر واحد، ومن لهاة واحدة.

ب – ضمور الحس التراثي – القومي وغياب «النص الغائب» الذي يشكل دعامة وذاكرة كل نص شعري متميز. فقد تعامل معظم الشعراء الجدد مع الحداثة، باعتبارها قطيعة مع الذاكرة التراثية وخلقا على غير مثال ومقال. في حين أن الحداثة في بعض منطوقاتها المبكرة وحسب تعبير أدونيس ذاته [هي أن نعرف ما كنا، وما نحن، من أجل أن نعرف ما نكون] . ومقولة

«الحداثة» ذاتها تشترط أن يكون هنك سياق تراثي – معطى تتنزل فيه هذه الحداثة وتتماز عنه . فالحداثة تستدعي ضمنيا مقابلها وقبلها، وهي القدمة. ولا حداثة بدون تمثل واستيعاب هذه القدمة. وليس من الحكمة أن تخرق القاعدة، قبل أن تتعلم كيف تتقيد بها، كما قال رائد الحداثة الغربية، إليوت.

ج – التغامض أو لعبة الاستغمابة. أوثر هنا استعمال كلمة«التغامض» لأميزها عن مصطلح «الغموض» المتداول ولأحدد بها ظاهرة فاقعة وشائعة تدمغ النص الشعري الراهن وتشوب صفوه. إن الفرق بين الغموض والتغامض ببساطة هو فرق بين الرمز والحزورة ،بين الانفعال الشعري العميق والافتعال الشعري. بين الحمل الطبيعي الذي يصاحبه عسر الولادة والحمل الكاذب، الذي يصاحبه صداع الرأس.

ان الغموض في أحسن حالاته، آية على عمق المعنى أو على «فائض» المعنى. والتغامض في أحسن حالاته آية على فوضى المعنى، وفي أسوأ حالاته، آية على اللامعنى. وهذا ما نلقاه في نماذج غير قليلة من شعرنا الراهن. وكما يتهافت المصطلح الشعري في هذه النماذج نتيجة للتلبك اللغوي، يتهافت المصطلح الدلالي أيضا نتيجة للتلبك الفكري واقتسار التجربة والجنوح القصدي الى الاغرابية، وهذا ما يؤزم التواصل بين الشاعر والجمهور، ويستعيد دعوى الشاعر القديم:

عليّ نظم القوافي من معادنها

وما علي إذا لم تفهم البقر!

د – إفراغ النص الشعري الحداثي، من المحتوى التاريخي والايديولوجي والسياسي، بدعوى التعالي – الترانسندنتالي عن هذه القيود الأرضية، وتقديم النص في عراء الكلمات والأشكال والاستيهامات الذاتية الخالصة ، خلافا للحداثة الشعرية الأولى التي اصطلت بنار التاريخ والايديولوجيا وانصهرت في أتونهما وانقدحت شواظا من نار ونور. ومن ثم يبدو النص الشعري الراهن في حل من أي التزام ايديولوجي، وكأنه يتحرك على عواهنه، بلا قضية أو أطروحة، أو هاجس تاريخي محدد يقود خطاه ويوجه مسعاه. ومن ثم أيضا، تبدو ملامح الانسان والمكان والزمان، ناصلة ماحلة في هذا النص. ولعل هذا هو المسكوت الأكبر والأخطر في هذا النص.

ان هذه الظواهر والأعراض الأربعة على نحو خاص وأساس،هي التي تشف لنا عن بعض تجاويف المسكوت الشعري في هذا الشعر، وهي التي تكمن وراء الاشكال الراهن الذي تنوء به الحداثة الشعرية. وغير خاف أن هذا الاشكال، من قبل ومن بعد، هو جزء من اشكال الظرف التاريخي الراهن، ورشح من إنائه.والظواهر والاعراض الآنفة، ليست بعيدة عن «أوهام الحداثة» التي تطرق إليها أدونيس من قبل، وهو يرسل النذر الأولى للاشكال ويشير الى مزالق ومآزق الطريق. وظواهر الحداثة هذه وأوهامها هي التي تدعونا ، كما ألمحت في مستهل هذه السطور، الى وقفة نقدية متأنية معها والى صحوة واقعية جديدة ترأب صدوع الحداثةوتعود بها الى السوية والهوية.

آن الأوان إذن وحق النداء في الظل الكالح للمتغيرات التعيسة التي طوّحت بعالمنا العربي كما طوحت بأحلامنا وأوهامنا شذر مذر، كي نقوم بتأصيل وتفعيل هذه الحداثة دون أن نتنكر لمكاسبها ومنجزاتها.

آن لنا، هنا والآن وقبل فوات الأوان، أن ننتقل من «صدمة الحداثة» الى «صدمة الواقع» و«صدمة الواقعية» بمعناها الالتزامي والجمالي العميق.

فنحن سواء أهربنا الى الماضي عن طريق وهم الاصالة أم هربنا الى الامام، عن طريق وهم الحداثة، نحمل لحظتنا وتاريخنا فوق ظهورنا كما قال هيجل.

إحـــالات

١ – في سياق نقد الحداثة الغربية أشير هنا، على سبيل المثال، الى كتابين متميزين، وهما «مدخل الى الحداثة» لهنري لوفيفر ، و«نقد الحداثة» لآلان تورين.

٢ – محمد مصمولي / لا حداثة بغير ابداع ولا ابداع بدون حداثة – مجلة الشعر التونسية – السنة الأولى – العدد ٤ ـ ١٩٨٣ ص ٣٨-٣٩.

٣ – المصدر السابق ص ٤٠.

٤ – محمد بنيس / بيان الكتابة –مجلة الثقافة الجديدة – السنة الخامسة – العدد ١٩. وانظر أيضا تعقيبنا المفصل على هذا البيان بالعدد نفسه، تحت عنوان «إثبات الكتابة ونفي التاريخ».

٥ – انطون مقدسي / مقاربات من الحداثة – مجلة مواقف العدد ٣٥ – ١٩٧٩ ص٥.

٦ – أحمد المعداوي/ أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ط . ١ – ١٩٩٣ منشورات دار الآفاق الجديدة – المغرب ص ٣.

٧ – المصدر السابق ص ٧٦.

٨ – المصدر السابق ص ١٣٩.

٩ – المصدر السابق ص٢١٧.

١٠ – نسيم خوري / الحداثة وحركة الخلق المستمرة – مجلة مواقف – العدد ٣٥ – ١٩٧٩ ص ١١٩ – ١٢٠.

١١ – محمد مصمولي / لا حداثة بغير ابداع ولا ابداع بدون حداثة . مصدر مذكور.

١٢ – سبق أن ناقشنا بعض مظاهر أزمة النص الشعري الجديد، كما تتبدى خاصة في المشهد المغربي، في كتابنا / جدل القراءة . ط. ١-١٩٨٣. دار النشر المغربية – الدار البيضاء.

* * *

في تفكيك أصول المركزية الغربية

الشفاهية الاغريقية

عبدالله ابراهيم *

(١)

تبدو لحظة سقراط / افلاطون / ارسطو لحظة شديدة الأهمية في تاريخ الفلسفة الاغريقية، فهي من جهة اللحظة التي شهدت اصطداما جذريا بين المنظومة الشفاهية العريقة في التاريخ الاغريقي، ممثلة بالمرويات الأسطورية والملحمية والتصورات الفلسفية الأولى – وهو الأمر الذي كان قد تجلى من خلال ملاحم هوميروس ومنظومات هزيود الشعرية، وشذرات الايونيين والايليين – وبين المنظومة الكتابية الناشئة لتوها على يد افلاطون وارسطو والتي لم تكن قد امتدت وتوسعت لتشمل كل مظاهر الانتاج الفكري آنذاك. وهي من جهة ثانية، شهدت أولى ممارسات الإقصاء والاستحواذ التي تعرضت لها معظم التصورات الفكرية التي سبقت أرسطو، حينما قام هذا الأخير، بإقصاء ما لا يتناسب وسياقاته الفلسفية، والاستحواذ على تلك الأفكار المتناثرة التي توافق سياقاته. وتكشف هذه اللحظة أيضا التدرج الواضح في ثلاث مراحل أساسية جمعتها حقبة تاريخية واحدة: شفاهية سقراط، وكراهية أفلاطون للكتابة، وظهور أولى بوادر التفكير الكتابي المنظم على يد أرسطو. وبغض النظر عما كانت تعبر عنه الوسائل الشفاهية التي ظهرت قبل افلاطون، وارسطو، وعما عبرت عنه الوسائل الكتابية لديهما، فان تلك الوسائل بذاتها، شفاهية أو كتابية، لها آلياتها الخاصة التي تقوم على درجات متباينة من دمج الافكار، واقصائها وإدراجها في سياقات مختلفة دلاليا بفعل الاطراد متواصل التغيير في الفكر الشفاهي وكل ذلك يلزمنا الوقوف على هذه اللحظة التاريخية الفلسفية وقفة حذر وتأن ونقد، وبخاصة ان العقل الغربي جعل هذه اللحظة ذاتها أهم الأصول الكبرى لتصوراته ووعيه.

لقد سعى تاريخ الفلسفة الغربية، بتأثير من منهج «الوحدة والاستمرارية» الى أن ينظر بطهرانية الى فلاسفة الاغريق ومأثوراتهم ومارس ضغطا لا يضاهى من أجل بث روح الوحدة والتماسك والاطراد في أفكارهم، وهو أمر بحاجة الى إعادة نظر شاملة بكل الأسس والمعايير التي قام عليها.

أشرنا في مبتدأ هذه الفقرة الى الأهمية الاستثنائية لما أسميناه لحظة سقراط/ افلاطون/ارسطو، وهذا الاصطلاح مجازي بالطبع، لأنه في حقيقته يمتد طوال أكثر من قرن، وهي المدة الزمنية التي تكشفت فيها الممارسة الفكرية للفلاسفة الثلاثة المذكورين، التي غطت القرن الرابع قبل الميلاد، وجانبا من القرن الخامس اذ عرف سقراط. ومبعث تلك الأهمية فضلا عما ذكر؛ الانكسارات الجوهرية الشديدة التي عرفها التفكير الفلسفي، فقد ظلت –على الأرجح – الأفكار سابحة في فضاء المشافهة منذ ظهور التأملات الأولى على يد طاليس (حوالي ٦٢٤ – ٥٤٦ق.م) الى سقراط (٤٦٩ – ٣٩٩ق.م)، ثم جنحت الى شاطيء ذلك الفضاء على يد افلاطون (٤٢٧ – ٣٤٧ق.م)، واندرجت في سياقات البواكير الأولى للتدوين الفلسفي الكتابي على يد ارسطو (٣٨٤ –٣٢٢ق.م)،وهنا علينا أن نشدد، ان التغيرات التي تتعرض لها الافكار في ظل المشافهة، لا تقل عن تلك التي تتعرض لها حينما تصاغ صوغا أدبيا يقوم على استحضار المرجعيات الشفاهية، كما هو الأمر في محاورات افلاطون، وفي الوقت نفسه، ينبغي أن نؤكد أن التدوين هو الآخر، كما ظهر في المدونات الأرسطية، لا يقل خطرا عن ذلك، فهو من ناحية يخضع آراء متناثرة لسياق ممارسة عقلية مختلفة وهو من

★ باحث واستاذ جامعي من العراق

ناحية أخرى، يسمح لمقتضيات التفكير الكتابي وشروط الممارسة الكتابية واجراءاتها، ان تمارس قهرا واكراها ضد التأملات الأولى المعبر عنها بصيغ لفظية موجزة ومكثفة وهي التي تعرف الآن بـ«الشذرات». واذا كان تاريخ الفلسفة قد ثبت الفضل لأرسطو بوصفه أول من أرخ للفلسفة، فان الدراسة الموضوعية الاستقصائية القائمة على المقارنة والوصف، تكشف انه لم يكن يؤرخ، بالمعنى الذي يفهم من الفعالية التأريخية المجردة، فقد كان ارسطو يقصي ويدمج في آن واحد، ما يتعارض وما ينسجم مع منظومته الفلسفية، وهو أمر يفضي الى أن الافكار التي ظهرت في السياقات الارسطية الجديدة غير متصلة بسياقاتها الاصلية، ناهيك عن ان تلك السياقات بافتراض وجودها فانها خاضعة لمرجعيات شفاهية، أما ما يتعارض مع السياقات الارسطية فقد أقصي واختفى لأسباب تتعلق بمعارضة المنظومة الأرسطية له، ولضرورات اجرائية يقتضيها الخطاب المكتوب، وأما ما وجد له مكانا في نسيج ذلك الخطاب، فقد اندمج في صلب التفكير الارسطي، وأصبح جزءا منه، يتصل به أكثر مما ينتمي لغيره - وسنقف على استراتيجية الإقصاء والاستحواذ هذه فيما بعد - أما الآن، فينبغي أن ينصرف اهتمامنا الى البحث فيما ينسب الى الفلاسفة الأول من «مؤلفات مكتوبة» وهو أمر يروج له في أوساط مؤرخي الفلسفة الاغريقية،دون قرينة، سوى ترديد أقاويل القدامى، الذين يحوم الشك حول اطلاعهم على أي من تلك «المؤلفات المفقودة».

(٢)

يسمي نتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) الفلاسفة الأيونيين والايليين والأثينيين الذين ظهروا إبان القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، بأنهم «المعلمون القدامى» و«النماذج الصافية» ويصفهم بأنهم يؤلفون «جمهورية العباقرة» [١]، وتفصح التسمية عن طبيعة الحنين الذي يشده الى أولئك «الصفوة»،وهو حنين جارف وولائي خطير يضفي تصورات آنية وذاتية على رجال ركب لهم نتشه صورة شفافة تعبر عن رؤيته لعصر مضى عليه خمسة وعشرون قرنا، أكثر مما تعبر عن حقيقة ذلك العصر، وأولئك الرجال. وتتكشف أبعاد هذا الضرب من الإكراه، حينما يعلن انه سيدرس الفلاسفة الأول بوصفهم مجتمعا منسجما [٢] وهوقرار يرجح نوع التصور الذي يراد من خلاله انتاج الماضي، لا بيان الماضي نفسه، وكل هذا يدفعنا الى الوقوف على ذيول العصر الشفاهي الذي شهد أولئك الفلاسفة فصله الأخير، وان ظلت بقاياه حاضرة في نسيج التفكير الاغريقي الى عدة قرون لاحقة.

يؤكد برهييه: انه من العسير أن نحدد الأهمية والدلالة الدقيقة لتيار الافكار الذي شق مجراه في ملطية في القرن السادس ق.م فمن بين الفلاسفة الملطيين الثلاثة الذين تعاقبوا على المدينة،وكانت عصرئذ أقوى حواضر آسيا الصغرى اليونانية وأعظمها ازدهارا، لم يكتب الأول منهم عن طاليس شيئا، ومعرفتنا به تدين بها للمأثور لا يرقى الى ما قبل ارسطو، أما الفيلسوفان الآخران. انكسيما ندرس وانكسيمنس فقد ترك كل منهما كتابا نثريا، صار يشار اليه فيما بعد بعنوان في الطبيعة ولكننا لا نعرف عنهما بدورهما شيئا الا عن طريق ما ذكره عنهما أرسطو وكتاب مدرسته [٣]. وهذا التأكيد يوافق أغلب التوصلات الخاصة بتاريخ الفلسفة الاغريقية التي تؤكد انه ليس أمام مؤرخ الفلسفة القديمة، ولاسيما الحقبة المتقدمة على سقراط،الا الإعتماد شبه المطلق على مراجع ثانوية متأخرة. وعلى الرغم ان المصادر القديمة تنسب الى قسم كبير من قدماء الفلاسفة اعدادا متفاوتة من المؤلفات، فلم يصلنا في معظم الأحوال الا شذرات متناثرة لبعضهم وردت غالبا في تضاعيف مؤلفات أرسطو، وهو الامر الذي دعا الكثيرين الى وصفة بأنه «أول مؤرخ للفلسفة»، الا أن تلميذه ثيوفراسطس (ت٢٨٦ق.م)، تبسط في عرض بعض آراء القدماء في الطبيعة.وهنا تبدو الاشكالية مركبة، ذلك ان مؤلفات ثيوفراسطس نفسه قد فقدت،ولم يصل الينا منها الا نزر يسير [٤]، هو بدوره مبتسر وغير كاف على الإطلاق للتحقق من السياقات التي وردت فيها تلك الآراء. ومن الطبيعي ان تتضاعف الإشكالية مع مرور الزمن، ذلك ان المراجع المتأخرة التي ظهرت بعد قرون، والتي تعرضت هي الأخرى للطمس والاختفاء، أقامت تصوراتها ونتائجها على مؤلفات مجهولة. وثمة وجه آخر لهذه الاشكالية؛ فالمدّونات المتأخرة التي يفصلها زمن طويل جدا عن عصر أولئك الفلاسفة، لا تورد الآراء في سياق عرض تاريخي متدرج تهدف منه الى وصف تطور الأفكار الفلسفية، انما تذكرها في معرض السجال الفلسفي، تأييدا لحجة أو رفضا لها، وهو أمر يلمس بوضوح في المدّونات المنسوبة لفلوطارخس (ت١٢٤م) وامبرايكوس (أواخر ق٢م) وكليمنتس الاسكندراني (ت٢١٨م) وهيبولتيوس (ق٣م) واستوبايوس (ق٥م) وديوجنس اللائرسي (ق٨م) وهذه المدونات بما تحتويه من الأخبار غير المحققة،تماثل ما أورده في هذا الصدد كل من شيشرون (ت٥٣م) وجالينوس (ت٢٠٠م) والقديس أوغسطين (٣٥٤ ـ ٤٣٠م). وتنطبق صفةعدم الدقة والخلط على المؤلفات الخاصة بشروح أرسطو، ومنها شروح الاسكندر الافروديسي (ق٢م)، وثيمسطيوس (ت٣٨٧م) وفيلوبونوس [٥] (ت٥٨٦) وهؤلاء وأولئك يضمنون مدوناتهم مرويات متفرقة لا جامع بينها مستمدة من أصول لا وجود لها، ولا يصار في الغالب الى ذكرها. ونادرا ما يذكر بعضها عرضا ولكن ليس في سياق الأخذ الوثيق عنها، ولا في سياق العرض المفصل الأمر الذي يذوّب تلك الآراء المتناثرة في نسيج يبدو شديد الاختلاف عنها.

يعلل بعض المؤرخين ذلك بأنه من عوارض الزمن، وكأن ثمة

«حقيقة» طمستها عوادي الدهر وأتت عليها، ولكن التواتر المطرد في ذلك، وظروف التأليف القديم الذي يردد صيغا، بوصفها جزءا من تقاليد الرواية لا يبعث على الاطمئنان الى شيء مما ينسب الى الفلاسفة الأوائل،وحتى الشذرات المنسوبة اليهم، انما هي صيغ لفظية شفاهية تعبر عن آراء متفرقة في موضوعات عملية، صيغت بإيجاز ليسهل استرجاعها وقت الحاجة، وهذه الصيغ هي الوسيلة الأساسية في الحقبة الشفاهية، قبل أن يظهر التدوين، وتصبح الوسائل الكتابية معروفة في تقييد الأخبار والأحداث والتعبير عن الأفكار [٦]. وواقع الحال، أن الأمر الأقرب الى الصحة هو انهم لم يدونوا أفكارهم وآراءهم، لأن الكتابة لم تكن قد أصبحت شائعة بما يكفي للنهوض بهذه المهمة، فضلا عن قصورها في أن تصبح في تلك المرحلة وسيلة تفكير في مضمار شديد الدقة والجدة. وهذه النتيجة تتعارض مع بعض ما توصل إليه المؤرخون من فقدان مدونات القدماء [٧] الا أن حجتها تاريخية، اذ أن سقراط نفسه، لم يلجأ الى تدوين أفكاره، ومع أن له أسبابه كما سنرى، الا أننا نرى أن من بينها عدم تطور الأساليب الكتابية وغرابة هذه الوسيلة في عالم شفاف بتواصله الشفاهي المباشر، بل أن سقراط قد خصص جانبا من فلسفته لمعارضة تلك الوسيله الغريبة والجديدة التي «تكفن» الحقيقة اللفظية. فاذا كان هذا التصور شائعا في زمن سقراط يصبح أمر قبول الاستعانة بالكتابة قبل ذلك بحوالي قرنين أمرا صعبا. يضاف الى كل هذا أن طبيعة الشذرات، بوصفها صيغا لفظية معبرة عن أفكار حياتية مستمدة من الخبرات والتجارب الشخصية صيغت لتكثف مضامين معينة، الأمر الذي جعل منها امثالا، لا تأتلف وطرائق الاسترسال الكتابي، فالشذرة بوصفها وحدة لفظية كيان تداولي شفاهي لا يحتاج الى خزن إلا في الذاكرة لاستدعائه وقت الحاجة، ومنها ما أورده أفلاطون مثل: «أعرف نفسك» و«لا تسرف» و«الاصلاح عسير». ولا تنم الشذرات المنسوبة لطاليس وانكساندرس وانكسمانس وفيثاغورس وهيرقليطس وبارمنيدس وغيرهم عن حاجة لأن تكون مدونة، وواضح الاسراف والتعسف في ادخال بعض الشذرات في سياقات لا علاقة لها بها. ولنقف على أحد أشهر الأمثلة وضوحا، الا وهي شذرات هيرقليطس التي جمعت من المظان وصنفت وحللت واستأثرت باهتمام كبير فقد وجد هيدجر (١٨٨٩-١٩٧٦) الى انها مزق من عبارات مبتورة، وكلمات متفرقة تفتقر الى السياقات الخاصة بها، وان مقاصد المفكرين المتأخرين هي التي تحدد اختيارهم لها، وطريقتهم في اقتباسها ولو تأملنا مواضع هذه الشذرات في كتابات المؤلفين المتأخرين، لوجدنا أنها لا تظهر الا في خدمة السياق الذي وردت فيه، مما يؤدي الى غياب سياقاتها الأصلية، ولهذا يخلص هيدجر الى أن الشذرات لا تكشف الملامح الأساسية لتفكير هيرقليطس، وما يرجح ذلك، ان بعض تلك الشذرات أوردها كليمنس الاسكندراني في سياق التصور المسيحي للإشكاليات اللاهوتية الخاصة به، إثر انقضاء سبعة قرون على العصر الذي يفترض أن هيرقليطس قد عاش فيه، وذلك يكشف درجة التعسف في دمج الشذرات في سياق أفكار لا علاقة لها بها، كما توصل هيدجر الى ذلك، مبرهنا على فداحة خطأ التفسير اللاهوتي لشذرات هيرقليطس [٩].

إن تحليل الشذرات المنسوبة للفلاسفة القدماء يبين انها صيغ شفاهية جاهزة، حبلى بالحكم العملية المركزة [١٠]، وهي تتسق وصيغ التعبير المألوفة في المراحل الشفاهية، ومن هذه الناحية، فهي لا تعد وسائل طارئة أو غريبة، انما على الضد من ذلك فهي تندرج في سياق الوسائل المهيمنة المعتمدة للتعبير في الثقافات الشفاهية، لأنها تشكل مادة الفكر الشفاهي ذاته، ذلك الفكر الذي يستحيل في أي صورة متصلة من دونها لأنه يتكون منها [١١]،وهو أمر يصح على معظم أدوات التعبير الشفاهي، فالقوانين نفسها، في الثقافات الشفاهية مكنونة في أقوال صيغية، وما يميزها، انها شديدة الالتصاق بعالم الحياة الانسانية وتقوم بمهمة تخزين التجارب والتأملات والتصورات، ذلك أن المفاهيم ذاتها كانت تستخدم في أطر شديدة الاتصال بالمواقف والاجراءات اعتمادا على مرجعيات ضئيلة التجريد، بمعنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة المعيشية. وهو أمر تتصف به الشذرات المعبرة عن انشغالات عملية في شؤون الحياة والطبيعة والكون. واذا أخذنا في الاعتبار شذرات هيرقليطس مثالا على ذلك نجد تلك الصفة واضحة فيها، فقوله «طابع الانسان هو قدره»، و«خير للناس الا يحصلوا على كل ما يرغبونه» و«أواه من أولئك الذين لا يعرفون كيف ينصتون أو كيف يتحدثون» و «إن العيون شهود أكثر عدلا ودقة من الآذان» [١٢]، إنما هي أقوال تعبر عن أفكار مباشرة لا ترتفع عن الواقع، ويعود ذلك الى أن التفكير العقلي لم يكن قد انتقل بعد الى طور تجريد القضايا التي يفكر العقل بها، وحسب «هافلوك» فان اليونانيين قبل سقراط فكروا في العدالة بطرق عملية أكثر مما فكروا فيها على هيئة مفاهيم صورية [١٣]، وفي مرحلة شفاهية الإرسال كالتي نتحدث عنها، من الطبيعي ان يعبر عن الفكر بصيغ اختزالية تنهض بمهمة تكثيف الأفكار وخزنها في الذاكرة، واذا نظرنا الى الشذرات من زاوية كونها حوامل فكرية، نجد أنها لا تجهزنا بالتحليل الموضوعي للظواهر التي تشير اليها، انما تلمح وبوساطة الإيحاء الى بعض التصورات، وعموما فهي توافق تماما الصيغ السائدة في الثقافات الشفاهية التي تتصف بأنها تجميعية وتأملية وانطباعية، وهي خصائص تتجلى في الأقوال المأثورة، وكل هذا يقودنا الى التأكيد الآتي: وهو انه من الصعب عد الشذرات حوامل متماسكة للحقائق الأولى التي فكر بها العقل تجريديا. ومبعث الأمر وراء عدها أصولا للفلسفة الاغريقية، هو فضلا عن ايحاءاتها الغزيرة المباشرة، تعرضها للإكراهات الكثيرة والمتنوعة بوساطة الاندماج غير المسوّغ في سياقات لاحقة لها مرجعيات مختلفة. وتتأتى صعوبة معرفة المرجعيات التي تحتضن الشذرات من الجهل في معرفة طبيعة الفكر واشكالاته في حقبة شفاهية،

وبخاصة ان نظام التفكير الحديث قد استبدت به المرجعيات الكتابية، وتعطلت فيه القدرة على التحسس الصحيح لإشكاليات حقبة تاريخية لا نملك عنها تصورا دقيقا. وحسب أونج [١٤]، فان مرجعياتنا التصورية المرتكزة الى الوسائل الكتابية، تقصي كثيرا مما نجهله، لأنه لم يدخل في وعينا بوصفه موضوعا للتحليل، وبافتراض دخوله، فإنه سيخضع مظاهر فكرية انتجها نظام شفاهي، لسياقات لاحقة هي وليدة النظام الكتابي في التفكير والتصور والفروض والاستنتاج، ذلك إن المجتمعات قد تشكلت شفاهيا ولم يصبح بعضها كتابيا الا في زمن متأخر جدا، ووجه الصعوبة هو كوننا لا نستطيع ان نفهم عالما شفاهي التواصل، أو شفاهي الفكر الا بوصفه صورة أخرى من عالم كتابي ألفناه، ذلك أن سيطرة النصية على عقول الباحثين سيطرة محكمة، تتضح من خلال افتقارنا الى اليوم لمفاهيم تعيننا على فهم دقيق لمكونات الحقبة الشفاهية، ويخلص أونج الى القول أن الأشخاص الكتابيين الخلص يجدون صعوبة شديدة في تخيل ماهية الثقافة الشفاهية الأولية.

عرف عن سقراط ذم الكتابة ومقاومتها، وهو أمر يرجع غياب الممارسات الكتابية الفعالة قبل عصره، وهو أمر يخفف من شدة التمحل المبالغ فيه في عد الأفكار التي سبقت سقراط أصولا متماسكة للفكر الاغريقي والغربي عامة والتذرع بفقدان الآثار المدونة، وهي ظاهرة رافقت تاريخ الفلسفة المكتوب، وهي تختزل حقيقة السياق الثقافي الشفاهي، والأرجح ان الكتابة لم تكن قد استكملت شروطها الذاتية لتكون وسيلة تعبير عن الأفكار التي كانت تمور في أذهان أولئك الرجال، خلال القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد.

(٣)

يبدو الوقوف على الأفكار المنسوبة الى سقراط (٤٦٩-٣٩٩ق.م) . أشد تعقيدا من الوقوف على أفكار الذين سبقوه، ذلك إن أشكال التعقيد تصبح مركبة، اذا تبين لنا موقفه من الكتابة، ومفهومه للحقيقة الفلسفية، الأكثر من ذلك اذا اتضحت لنا شخصية سقراط الفكرية، وهي شخصية لايمكن الجزم بأي شيء خاص بها، لأنها اقتصرت على ممارسة الفكر بوساطة الحوار الحي الشفاهي المباشر وحده [١٥]،وقد ذهب بعض المؤرخين الى أن شخصية سقراط خرافية ابتدعها خيال افلاطون وارسطوفان ولاسيما انه ليس في حوزتنا مراجع مؤكدة عن حياته غير الصور المسرحية والحوارية التي يظهر فيها سقراط متصدرا المناقشة في أغلب الأحيان، كما تمثل ذلك في محاورات افلاطون، ومن يدفعه الفضول العلمي للاستفاضة في عرض آرائه، التي يفترض أن تكون منسوبة اليه حقيقة، فانه «يحتاج الى اثبات غير متوفر» [١٦]. وعلى الرغم من كل هذا، فان مرحلة التطور الفكري الاغريقي فرضت ظهور سقراط، لأنه يمثل حدا فاصلا بين مرحلتين من التطور الفكري، ويخلص أبوريّان الى أنه سواء كان سقراط شخصية حقيقية أم خيالية، فلا مناص من أن يكون ثمة سقراط [١٧]. وعلى هذا، فان سقراط الذي جعل اسمه محورا لتقسيم تاريخ الفلسفة اليونانية كلها بقي هو نفسه من غير تاريخ واضح،لأنه لم يترك أثرا مكتوبا يدل عليه، ويلف أفكاره غموض، لكونها متواترة في الروايات، ولا نعلم عن تلك الأفكار الا ما ورد في المحاورات الافلاطونية، لأنه، كما تجمع المصادر لم يخضع تلك الآراء للتدوين [١٨]، وهو من أشد دعاة المشافهة في الفكر القديم، وله آراء واضحة فيها سنقف عليها لاحقا.

الى جانب الشكوك التي تحيط بسقراط وأفكاره، ثمة مشكلة لا تقل أهمية، وهي المصادرالتي حملت الينا تلك الأفكار،وهي مثار جدل واختلاف شديدين، بسبب اختلاف المقاصد والأهداف التي يظهر سقراط فيها.

وعموما ثمة مصدران أساسيان لهما الأهمية في هذا الموضوع: أولهما المحاورات الافلاطونية، اذ يظهر فيها سقراط مجادلا ومدافعا عن الحقيقة التي يبشر بها، وهذا المصدر يكتسب أهمية استثنائية، لأنه من وضع افلاطون. وثانيهما المذكرات المنسوبة الى أكزينوفون، الى جانب الصورة المسرحية الساخرة لسقراط في مسرحية «السحب» لأرسطوفان.

لقد أثارت المحاورات الافلاطونية جدلا خصبا وعميقا تركز في طبيعة الأفكار المعروضة فيها، وهل هي منسوبة الى سقراط أو أفلاطون، ولأن سقراط هو المتحدث الرئيس فيها، فقد ذهبت الظنون الى انها آراؤه، وكأن أفلاطون «يوثق» فيها آراء الأستاذ، وذهبت ظنون أخرى الى أن أفلاطون «استثمر» اسم سقراط للحديث عما يراه هو، عما يفكر به هو. وهذه الإشكالية التي تثيرها المحاورات الافلاطونية في مصادرها وطبيعتها ومقاصدها ستكون مثار اهتمامنا هنا، لأن وجهة النظر الخاصة بهذا الموضوع وطبيعة التحليل هي التي ترجح هذا الأمر على ذاك أو العكس. ويرى باحثون كثر ان المحاورات الافلاطونية تفصح ان سقراط ينطق فيها «بعقائد افلاطونية خالصة، ما كان يمكن أن يحلم بها سقراط الحقيقي التاريخي». ومن ثم فلا امكانية لتأكيد أي قدر حقيقي من أفكار سقراط، بيد أن ستيس يتحفظ على هذا الرأي ويعارضه، ذاهبا الى أن محاورات افلاطون الأولى، كتبت قبل ان يطور مذهبه الفلسفي، وبالتحديد حينما كان معبرا أحسن تعبير عن مذهب أستاذه، إذ تظهر الشخصية السقراطية المثالية، وعلى الرغم من اقرار ستيس ان المحاورات ليست سيرة ولا تاريخا وأنها تختلق مواقف خيالية لاوجود لها، فانها فيما يرى «تحتوي على لب وقلب فلسفة سقراط» [١٩]، وهو أمر سيقتضي منا تفصيلا وافيا فيما بعد. أما مذكرات اكزينوفون، المقرب الى سقراط والمعجب به، فانها لم تتعامل معه كشخصية فلسفية، بل عنيت بما يفترض ان يكون البعد الواقعي البسيط لشخصيته، فظهر مبتذلا

عاديا، ومناقضا تماما للصورة الافلاطونية، مما يعارض الأهمية التي ينبغي أن تكون عليها شخصية خطرة مثل سقراط [٢٠]، ويصل التباين أقصاه بين التصورين المقدمين حول سقراط، ففيما يظهر مجالدا في دفاعه عن الحق والعدل والعقل في محاورات افلاطون، يظهر وضيعا في مذكرات اكزينوفون، وفي الوقت الذي لا يستبعد فيه أن جهل اكزينوفون كان له أبلغ الأثر في الحط من شأن سقراط المفكر، فان المبالغة التي أضفاها افلاطون على سقراط لا تقل خطرا عن تقليل الآخر من شأنه.وحسب وورنر فان البيانات في هذين المصدرين لا تزودنا بمعرفة يقينية عمن يكون سقراط في الواقع [٢١]. أما الصورة التي ظهرت في مسرحية «السحب» التي يتهكم فيها ارسطوفان من سقراط مظهرا إياه زعيما للسوفسطائيين، ناشرا عقائد مفسدة للشباب وهي التهمة التي أصطنعت سببا لتفسير نهايته المأساوية- فلا يستبعد انها من نتاج القواعد المسرحية لفن الكوميديا التي تبالغ في الحط من شأن الشخصيات محاولة تعميق المفارقة لـلإيهام الفني، وهي أخيرا خطاب أدبي ابداعي يصعب اعتماده مصدرا للتحقق من واقعة تاريخية. هذا ما يمكن اجماله بصدد المصادر التي حملت الينا ما ينسب من افكار الى سقراط، ولما كانت المحاورات الافلاطوبية هي - حسب معظم الآراء - الحامل لما ينسب إليه من آراء، فان سياق البحث يلزمنا الوقوف عليها بتأن وتفصيل، محاولين استشفاف الامر، بوساطة الاستنطاق والتحليل. وصولا الى كشف التعارضات العميقة في بنية المحاورة الأفلاطونية.

استأثر سقراط بالمكانة الرئيسية في محاورات افلاطون، وفي معظمها يمنح سقراط الدور الأول بـ«مجاز تقوي» [٢٢]، فيظهر وهو يؤجج شعلة الأفكار في أذهان محاوريه في المرحلة الأولى، ثم مفندا تصوراتهم الفاسدة عن كثير من الظواهر والمفاهيم في المرحلة الثانية، وصولا الى المرحلة الأخيرة اذ يثبت الصورة الحقيقية التي يراها، والتي يبدو في الظاهر ان الحوار وتناسل الأفكار هو الذي أوصل المتحدثين اليها. وتظهر في كثير من المحاورات الأولى صورة افلاطون المريد السقراطي المخلص لأستاذه الذي تمور نفسه بالغضب للمصير الذي آل إليه، وأكثر الصور دفئا بين الاثنين يصورها افلاطون في «الدفاع» و«اقريطون» ، وتتدرج صورة سقراط لتأخذ بعدا مثاليا تجسد حالة المفكر المنصرف لتثبيت الحقيقة ونشر الفضيلة والمنهمك روحيا في ترسيخ مذهبه الفلسفي الجديد، كما هو الأمر في «فيدون» و«المأدبة» و«ثياتيتوس» و«بارمنيدس» . وفي هذه المرحلة تتركب على نحو بارع في الخطاب الافلاطوني الهالة الأخاذة لسقراط وهو يفند آراء الخصوم ويبشر بالجوهر الأخلاقي لفلسفته في موضوعات كثيرة، أما المحاورات الأخيرة التي تتصف بالتماسك والجدل العميق والجفاف أحيانا فتأخذ فيها شخصية سقراط بعدا جديدا، اذ يصبح ناطقا بلسان مذهب الأكاديمية الذي يمثله افلاطون، ويكشف هذا التدرج عن عمق التماهي الظاهر بين الاثنين الا أنه في واقع الحال استثمار افلاطوني لتلك العلاقة الخصبة بينهما، وتوظيفها في غاية فكرية تتعلق بالفلسفة الأفلاطونية ذاتها، فالصدمة التي تركها مصير سقراط قد استثمرت لتكون وسيلة لتثبيت شرعية الفلسفة الأفلاطونية، على الأقل في المراحل الأولى، ولما أدت الغرض قبلت بوصفها جزءا منها، وهو أمر لا ينبغي أن ينظر إليه باستنكار، فآليات الخطاب الأفلاطوني دمجت في ذلك الخطاب كثيرا مما هو متناثر ومتفرق في تاريخ الفلسفة الاغريقية قبله، سواء تعلق الأمر بالحوادث أم بالافكار أم بالأسماء وليس ثمة ضير من استثمار قوة الاسم في سياق السعي لبلورة مذهب فكري، إذا كان ذلك مما يمنح ذلك الإسم مزيدا من القوة والمهابة، وعلى الرغم من ذلك فثمة تمايز بين حضور اسم سقراط في المحاورة الأفلاطونية، وحضور فلسفته،ولم يكن افلاطون مؤرخا، ولم يبرهن على ذلك في يوم ما .

تمثل المحاورات الأفلاطونيه الأولى «نوعا أدبيا لا يتباهى بالحرص على الدقة فيما يخص سقراط» [٢٣]، وحرارة الأسلوب، والقوة المجازية، والايحاءات الرمزية الأدبية، توهم المتلقي كثيرا، وهويباشر تلك المحاورات الى درجة لا يتساءل فيها عما لسقراط من أفكار في تضاعيفها وعما لأفلاطون، وربما يغيب الحضور الأفلاطوني شأنه شأن غياب أي مؤلف أدبي عن تواتر الأحداث وتداخل الشخصيات، وتصبح العناصر الفاعلة في نسيج الخطاب هي الشخصيات بوصفها اقطابا دلالية حاملة لرؤى معينة وقيم محددة. ولكن هذا الغياب الرمزي الذي يمثله تواري المؤلف وراء شخصياته لا يعني انها مستقلة ومنقطعة عن المنظومة الفكرية للمؤلف.

فالتواصل المستتر قائم، فاذا أخذنا في الاعتبار افلاطون بوصفه مفكرا. وقد استعان بخطاب ذي سمة أدبية، اتضح لنا معنى الفكرة القائلة ان سقراط كان ينطق بعقائد افلاطونية. وبافتراض أن خطاب افلاطون قد استحوذ على ما يفترض انه أقوال شفاهية لسقراط، قيلت قبل وقت طويل من كتابة المحاورة وانها دمجت فيها، فمن المستحيل معرفة طبيعة تلك الأقوال ومقاصدها ولاسيما ان سقراط نفسه كان يعارض تدوينها، بل يستهجن اللجوء الى تقييد المنطوق. وكل ذلك يقيم سياجا شديد الصلابة بين ما لسقراط وما لأفلاطون بما يمنع التحقق من نسبة الأفكار الى أي منهما على وجه التحديد ولا شك في ان البحث عن «الحقيقة» بالصورة التي عرضناها، يتنكب لجملة من الحقائق التي ينبغي الالتفات إليها في تحليل الخطاب، وفي مقدمتها عدم جدوى البحث عن أفكار «أصيلة» في انتمائها لهذا المفكر أو ذاك، واللجوء الى طرق متعسفة لانتزاع تلك الأفكار من سياقات أوجدتها، وأخيرا الاهمال الذي لا مسوغ له لمقتضيات التشكل الخطابي الذي يدمج عناصر مختلفة قاطعا اياها عن محاضنها الأساسية وموجدا لها محاضن جديدة بما يجعلها عناصر فاعلة في هذا الخطاب وليس في غيره. ونريد من هذا، ان نؤكد أن السياقات

الخطابية هي التي تتحكم في مقاصد الأفكار التي تنتظمها، وان لا أفكار مجردة قبل التشكلات الخطابية التي تظهر فيها. وبقدر تعلق الأمر بالموضوع الذي نبحث فيه، فلا يمكن القول ان افلاطون كان مجرد مدون لأقوال سقراطية، فان قبل ذلك بتحفظ شديد على مستوى العلاقة بين الاثنين، فلا يقبل عمليا كون المحاورة الافلاطونية وحدة نصية لها استراتيجيتها الخاصة في التعبير عما تختزنه من أفكار، ولا يمكن ترتيب العلاقة فيها بين الأفكار في ضوء العلاقة بين أفلاطون وسقراط. ولو قبل هذا الافتراض فانه سيقوض البنية الدلالية للمحاورات الافلاطونية، وكل ذلك يرجح ان افلاطون استتر وراء سقراط، وانطقه بما يؤمن به من أفكار، وهو توصل يتفق وما قرره برهييه من «ان شخصية سقراط في المحاورات لا تمثل أحدا غير أفلاطون نفسه» (٢٤)، وفي ضوء هذا يصبح البحث عن أفكار سقراطية خالصة في المحاورات الأفلاطونية أمرا محفوفا بمخاطر جدية، لأنه يتنكر للشروط الطبيعية التي يقتضيها أي خطاب. ذلك أن آليات الخطاب المكتوب تفضي وتستحوذ في آن واحد على المرجعيات القبلية، بما يناسب نظام الخطاب الجديد، ساعية لتأسيس مرجعيات سياقية خاصة بالخطاب ذاته ضمن منظومة فكرية جديدة. وتبدو المحاورة الأفلاطونية معبرة عن صورة أرادها أفلاطون، وفرضتها مرجعياته الخطابية، وليس من المعتقد انها مطابقة لحقيقة سقراط، ولا معبرة عن أفكاره، ويعود ذلك الى اختلاف كل منهما في الوسائل التعبيرية، ففيما ظل سقراط أمينا على المشافهة الحية المباشرة. لجأ افلاطون الى المشافهة الذهنية المدونة، والوسيلة الأخيرة سوف تنتج سقراطا طبقا لشروطها حتى لو شاء افلاطون غير ذلك. لأن افلاطون الذي يؤلف حواراته الشفاهية الذهنية ثم يدونها في محاوراته، سيقدم لا محال صورة مغايرة لما ينبغي أن تكون عليه شخصية سقراط الحقيقية الباحثة عن الحقيقة. وحسب فؤاد زكريا، (٢٥) فان سقراط الأفلاطوني لابد أن يكون مختلفا عن سقراط الحقيقي، اختلاف الحوار الحي المباشر عن الحوار الذهني المؤلف. وكلما كان افلاطون يسعى لوصف سقراط في محاوراته بصفاته الحقيقية، أدى ذلك الى مزيد من التشويه لصورته. ويعزو ذلك الى ان سقراط الحقيقي، كما يفترض كان يستخدم منهج التهكم والتوليد: فكان يفند آراء خصمه بالجدل المنظم، ثم يسير معه متدرجا نحو كشف حقيقة كاملة أو جزئية في الموضوع الذي يبحث فيه، وهذا المنهج مرتبط ارتباطا وثيقا بطريقة الحوار الحي، وهو لا يصلح الا معها. أما اذا طبق على الحوار الذهني المؤلف، كما في المحاورات الافلاطونية فانه يؤدي الى نتائج أقل ما توصف به انها شاذة وغريبة، ذلك لأن المفروض في المنهج السقراطي الأصيل أن يكون سقراط ذاته مجرد طرف في الحوار، يتسم بطريقة منظمة في التفكير، وبالقدرة على كشف المتناقضات وتحقيق الاتساق الفكري في الحديث. وبفضل تفكيره المنظم هذا، يستطيع أن يصل بالحوار الى كشف حقيقة منشودة، أو الى تفنيد خطأ شائع، أو ينتهي على الأقل الى ادراك وجود أبعاد جديدة للمشكلة موضوع البحث، فينفض الحوار دون نتيجة أيجابية في الظاهر، وان كان ذهن المتحاورين قد أصبح أكثر استنارة مما كان عليه من قبل بكثير. اذن فسقراط – حسب منهجه الأصيل يبدأ المناقشة بذهن خال، ويعترف هو بذاته بخلو ذهنه، وكل ما في متناول يده، ويمتاز به على غيره، هو منهج سليم وطريقة منظمة في التفكير، يتخذ منهما مرشدا يسير على هديه في أي طريق تؤدي به المناقشة اليه. غير أن سقراطا الأفلاطوني يسلك على نحو مختلف كل الإختلاف فهو يعرف مقدما اتجاه سيره، ويحدد النتيجة في ذهنه منذ البداية، لأن الحوار ليس حوارا حيا، انما هو حوار مؤلف، ومع ذلك فان أفلاطون يصر على ان ينسب الى سقراطه هذا نفس صفات سقراط الحقيقي، وهو انه متواضع لا يعلم شيئا سوى انه لا يعلم، وان كل مجهوده إنما ينحصر في تطهير ذهن خصمه بطريقة التفنيد أو التهكم ثم استخلاص الحقيقة الكامنة فيه بطريقة التوليد، ويترتب – يتوصل فؤاد زكريا– على هذا الاصرار نتائج خطيرة الى أبعد حد، أقل ما يقال بشأنها هو انها تؤدي الى تكوين صورة مهتزة مخلخلة حافلة بالمتناقضات لشخصية سقراط كما صورها افلاطون. ذلك لأن سقراطا الأفلاطوني يعلم كل شي، وهو مع ذلك يدعي الجهل بكل شيء.وفي الحوارات الأفلاطونية هو الذي يوجه المناقشة من البداية الى النهاية. صحيح أنه لا يكف طوال الوقت عن القاء الأسئلة ولكنها أسئلة بطريقة منظمة، وتعمل على توجيه الطرف الآخر في الحوار نحو وجهة معينة، وتتضمن في داخلها بكل وضوح، جميع عناصر الاجابة بل انها اجابات تتخذ شكل الأسئلة، فاشخاص المحاورة عاجزون تماما أمام سقراط، وهو يتحكم فيهم كما يشاء وينتصر عليهم دائما في المجادلات، بل انه ليشعرهم في كثير من المرات بالخجل من أنفسهم.

وقد لا يكون هناك بأس من استخدام هذا الأسلوب في الحوار لو كان افلاطون قد حدد منذ البداية معالم هذا المنهج ورسم أبعاد شخصية سقراط في ضوء صفاتها التي تتبدى بالفعل في المحاورة. ولكن المشكلة كلها تنحصر في ذلك التناقض الشنيع بين ادعاء الجهل من جهة، وبين العلم الشامل الذي يكشف عنه سقراط خلال المحاورة من جهة أخرى. أي بين اتباع أسلوب الحوار من جهة والتأكيد الفعلي للأفكار بطريقة قطعية من جهة أخرى، أو بين التزام سقراط جانب «التساؤل» من جهة وتقديمه الفعلي لجميع الإجابات في ثنايا اسئلته من جهة أخرى. والحق ان المرء اذا فكر مليا في شخصية سقراط الافلاطوني، لا يملك الا أن يصفه بقدر غير قليل من النفاق، وربما برذائل أخرى غير النفاق، ذلك لأن ادعاء الجهل بالنسبة الى شخص تنم اجاباته عن أنه يعرف كل شيء، يبدو كما لو كان زيادة في التنكيل بالخصم والتشفي فيه، وكأن سقراط هذا يقول: انني لا أعلم شيئا، ومع ذلك فاني أحطم كل آرائك، وآتي إليكم بمعلومات جديدة لم تخطر من قبل ببالكم!

ولنسأل أنفسنا في هذا الصدد - يقول زكريا - أيهما أكثر إذلالا: شخص يفند معلوماتنا ويأتي بجديد غيرها، شخص يدعي انه يعلم كل شيء أم شخص يدعي انه يجهل كل شيء؟

على أن سقراطا الأفلاطوني لا يكتفي بإذلال خصمه عن طريق الادعاء بأنه هو ذاته - الذي يوجهه ويعلمه - يجهل كل شيء، بل انه يضيف الى ذلك عنصرا جديدا يزيد من فداحة هذا الإذلال: اذ يدعي ان كل ما هنالك من جديد قد أتى من الخصم ذاته، لا منه هو، مع ان أسئلة سقراط الايحائية، أو اجاباته المقنّعة، هي التي تقوم بكل شيء. وحين ينتهي الخصم الى الموقف الذي يريده سقراط، والذي هو في الأغلب مضاد تماما لذلك الذي قال به الخصم نفسه في البداية يكيل له سقراط الضربة القاضية، فيقول: ها أنتذا قد وصلت بنفسك الى الحقيقة. ويصل تنكيله الى أقصى درجاته، اذ لا يقتصر على تفنيد الخصم وتصحيح معلوماته، بل يؤكد له ان هذه المعلومات قد أتت منه هو ذاته. وبذلك يصبح جهل الخصم مضاعفا، لأنه يتوهم - لمجرد انه كان يتكلم في صيغة الجواب وسقراط كان يتكلم في صيغة السؤال - انه هو مصدر كل ما اسفرت عنه المناقشة من معلومات جديدة. والخلاصة التي يتوصل اليها زكريا ببراعة، ان طبيعة سقراط الافلاطوني مدعي الجهل، ولكنه في الحقيقة يعلم كل شيء وهو يمعن في اذلال خصمه إذ يوهمه بانه مصدر كل جديد في المناقشة، وهذا أمر يناقض الصورة الافلاطوية لسقراط، جامع الفضائل الافلاطونية، المنزه عن النفاق والغرور، من جهة، ويناقض ما صرح به افلاطون من أن منهج سقراط هوالتهكم والتوليد، أي استخلاص الحقيقة الكامنة في داخل الخصم ذاته، والتي ينطوي عليها عقله وان كان يغشاها نوع من الضباب الذي يمكن تبديده بالتوجيه السليم مع ان الخصم في واقع الأمر سلبي تماما، وان سقراط هو الذي يقوم بكل شيء، هو الذي يتحمل عبء كشف الحقيقة كاملا. وهو أمر يفضي الى القول ان منهج سقراط الأفلاطوني لم يكن التهكم والتوليد، بل هو التهكم والمزيد من التهكم وتحل هذه الاشكالية تماما، اذا خلصنا المحاورة الافلاطونية من الآراء المحيطة بها ذات النزعة التاريخية التي تتعسف في اصطناع سياقات غير خطابية لها، واذا خلصناها أيضا من «التفوهات الافلاطونية» التي تبدو متعارضة مع النتائج التي يوفرها تفكيك المحاورة واستنطاقها، ومن ثم يصبح ميسورا ان تذوب الشخصية الفكرية لسقراط التي يفترض أنها مستقلة ومجردة، وتصبح عنصرا في الخطاب الافلاطوني، بما يجعلها تستمد أفكارها من المنظومة الفلسفية الافلاطونية الخطابية وليس من اسقاطات تاريخية خارجية تنهض على سبيل الافتراض. وهو أمر يقود الى ان سقراط الافلاطوني يستمد حضوره الفلسفي ووجوده الفكري من المحاورة الافلاطونية، وتترتب آراؤه تبعا لمقتضياتها، وليس ثمة امكانية للبحث عن هوية ذاتية فكرية مستقلة لسقراط الا في ضوء المعايير الخطابية للمحاورة الافلاطونية المعدة ذهنيا والمدونة كتابيا.

ان البحث عن «الحقيقة» فيما يمكن تسميته بالفكر السقراطي أمر يتصل بالاشكالية التي وقفنا عليها، اي بقضية حضور ذلك الفكر في سياق افلاطوني محض، ولا يمكن البحث عن تلك الحقيقة دون مراعاة طبيعة الحامل الافلاطوني وسياقاته الافلاطونية، ويمكن دعم هذا الرأي بما هو خارج النص ليلتقي وما توصلنا إليه من داخله، فقد كان من رأي سقراط «ان الحكمة ظاهرة مقدسة، غير فاسدة ولا دنسة فلا ينبغي لنا ان نستودعها إلا الانفس الحية، وننزهها عن الجلود الميتة» [٢٦]، ويرجع موقفه هذا، فيما يروى، الى وصية استاذه طيماتاوس، فلما سأله سقراط «لم لا تدعني أدون ما أسمع منك من الحكمة؟» أجابه: «ما أوثقك بجلود البهائم الميتة وازهدك في الخواطر الحية، هب ان انسانا لقيك في طريق، فسألك عن شيء من العلم، هل كان يحسن أن تحيله الى الرجوع الى منزلك، والنظر في كتبك؟ فان كان لا يحسن، فالزم الحفظ، فلزمه سقراط» [٢٧]، ومع ان هذه الواقعة تبدو أشبه بحكاية تفسيرية اصطنعت لتعليل أمر شفاهية سقراط. فان فكرة الحكمة المقدسة التي ينبغي ان تستوطن النفس الطاهرة، كانت لصيقة فيما ينسب اليه من افكار. ذلك انه القائل «لست بناقل للعلم من قلوب البشر الحية الى جلود الضان الميتة» [٢٨] وتبعا لمفهومه الشفاهي هذا للحقيقة، فانه كما يقرر المبشر بن فاتك «لم يضف كتابا، ولا أملى على أحد من تلاميذه ما أثبته في قرطاس، وانما كان يلقنهم علما تلقينيا لا غير، لأنه كان يقول بتنزيه الحكمة» [٢٩].

ان تصور سقراط للحقيقة الفلسفية بانها حوار مع النفس الحية وانها مناقلة بين النفوس تخضع لقواعد اللسان واللفظ، حجب أي تأمل جاد في طبيعة «الفلسفة السقراطية» إلاعبر افلاطون التي اتضحت لنا من قبل ضخامة الاكراهات الخطابية التي تمارسها المحاورات ضد ما هو خارج عنها، فضلا عن طبيعة التناقضات الداخلية للمحاورة اذ تمت معارضة ما ورد في تضاعيفها بما هو خارجها. وليس ثمة خيار مقبول الا بعدّ سقراط كائنا افلاطونيا، وبالتحديد سقراط الفيلسوف الذي ظل يتنفس عبر التاريخ «حقيقته» من المحاورات الافلاطونية التي اسبغت عليه ما تنطوي عليها من رؤى وتصورات افلاطونية. وهذا يوافق كثيرا من الآراء التي تذهب الى انعدام أي جوهر فلسفي في أفكاره [٣٠]، وان جهده انصب في نواح محددة وعملية وهي: تحديد المفاهيم والدعوة الاخلاقية وبناء المعرفة على العقل.

(٤)

يعد افلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) أول فيلسوف اغريقي وصلت إلينا معظم مؤلفاته، ولكن يصعب الجزم فيما اذا كانت جميع المحاورات التي تحمل اسمه تصح نسبتها اليه، ذلك ان النقد التاريخي لأعماله أثبت أن هناك عدة محاورات منحولة عليه، وتقرر انها ليست له انما من وضع مريديه، ومرجع ذلك العبث الذي يلحق بالآثار القديمة بسبب التداول وعدم مراعاة الفواصل

الدقيقة بين المتون الأصلية والحواشي والشروح الملحقة بها، وهو أمر يزيف تلك الأصول ويدخل فيها ما ليس منها، ويحرف أحيانا سياقاتها ويتعسف في تأويلها وتقويلها استجابة للمتغيرات التي تلحق بمرجعيات التفكير في هذا العصر أو ذاك، ويصعب أن تبرأ محاورات افلاطون من هذه الأخطار وما يماثلها، لأسباب تتصل أولا بالسمة الهجينة للفلسفة الافلاطونية التي استمدت نسغها من روافد متعددة ومتباينة أحيانا، الأمر الذي مكن المتأخرين بحسب تصوراتهم ومرجعياتهم المختلفة أن يتدخلوا في سياقاتها الأصلية تبعا لمقاصدهم وثانيا: بالخصائص الاسلوبية للمحاورة الافلاطونية. الى جانب هذا، فان محاوراته غير مؤرخة، ولم يراع فيها الوضع التعليمي، ولا تعدو سوى محاورات كان افلاطون يقيد فيها آراءه كلما عرضت له، فجاء مريدوه فيما بعد، ورتبوها طبقا لشكل الحوار، أو موضوعه، فقاربوا بين ما كتب في أزمنة مختلفة وباعدوا بين ما وضع في دور واحد من حياة صاحبها، ولا يزال الخلاف بشأن التقديم والتأخير موضع أخذ ورد الى اليوم [٣١]. أما الدروس الشفوية المنسوبة إليه، التي كان يلقيها في الأكاديمية، وقد حفظ شيئا يسيرا منها أرسطو، فيستحيل تمييز فكر افلاطون الخاص فيها لأنها اختلطت بالأفكار الخاصة لخلفائه في الأكاديمية، وهذا التداخل وما يلحقه من جهل بالأصول الافلاطونية، يؤدي كما توصل برهييه الى اننا نكاد نجهل كل شيء عن تلك الدروس [٣٢].

قسم الباحثون المحاورات الافلاطونية التي يشغل فيها سقراط المقام الأول – باستثناء محاورة «القوانين» – على مراحل ثلاث تغطي عمر المؤلف، وهي: محاورات الشباب، وفي طليعتها: «الدفاع» و«اقريطون» و«اوطيفرون» و«خرميدس» و«هيباس الأكبر» و«بروتاغوراس» و«غورغياس» و«ايون». ثم محاورات الكهولة وابرزها «منكسينوس» و«أوتيديموس» و«اقراطيلوس» و«المأدبة» و«فيدون» و«فايدروس» و«بارمنيدس» و«تيتيانوس» و«الجمهورية» – التي ترجح بعض البحوث ان الكتاب الأول منها ينتمي لمرحلة الشباب – وأخيرا، محاورات الشيخوخة وفي مقدمتها: «السوفسطائي» و«السياسي» و«تيماوس». و«اقريتياس» و«القوانين». وقد بلغ عدد المحاورات والرسائل المنسوبة اليه ٣٦ مصنفا، وتتدرج في موضوعاتها من الوقائع اليومية وما توحيه في ذهن افلاطون الى القضايا السياسية والاخلاقية والجمالية، وصولا الى التعبير عن المثل الميتافيزيقية [٣٣].

تتميز المحاورة الافلاطونية بوصفها وحدة نصية بالخاصية الأدبية الخلابة التي تستثمر امكانات المجاز سواء على مستوى صيغ التعبير الموحية أم بالتناص مع جملة الحكايات الاسطورية والخيالية، وكل هذا المزيج الأدبي المؤثر يرتكز على البنية الحوارية للنص، اذ تبرز الشخصيات بوصفها أقطابا دلالية تتبادل الآراء، وتتحاور، وتتساجل وتتهكم وتولد الأفكار بتوجيه ضمني من المؤلف على نحو درامي متصاعد، يناظر سلسلة الأفعال المتدرجة صوب الذروة في المآسي الاغريقية عند اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس. ويتحكم القالب الحواري بطرائق بناء الأفكار وعرضها، ويحدد ضروب السجال بين الشخصيات، فذلك القالب ينظم في البدء سلسلة الأسئلة البسيطة الأولى التي يثيرها سقراط غالبا، ثم ينتهي بان يثبت بوساطة ذلك القالب الدقيق، الحقائق في نفوس الشخصيات كما يراها هو، ومع ان الحوار يتباين في درجة الاسترسال أو الايجاز، حسب الموضوع، فان الصيغة الحوارية تستعين بضروب المجاز ومظاهره الاسلوبية كلما أمكن ذلك، وأحيانا دونما مراعاة لطبيعة الموضوع قيد الحوار، ويلجأ افلاطون الى صيغ مجازية كبرى مثل الاستعارات الحكائية المستفيضة والتمثيل القائم على المشابهة المكثفة، وغالبا ما يختلق الحكايات لايضاح مقاصده. واذا تمعنا في التركيب الضمني للمحاورة، وتابعنا تطور المواقف، والتحولات في الأحداث والشخصيات، وراعينا المصائر التي تؤول إليها بعض الأفكار، وحالة التطهر النفسي عند الشخصيات جراء الوصول الى الحقائق التي يميط سقراط اللثام عنها بوساطة الحوار والتوليد، لوجدنا تناظرا لا يخفى بين المحاورة الافلاطونية وروح التراجيديا الاغريقية التي استقر نظامها الفني الداخلي قبل مدة وجيزة من الظهور الفلسفي لافلاطون، وبخاصة تراجيديا يوربيدس الاجتماعية التي عالجت المشكلات بروح تأملية عميقة، وكان يوربيدس قد توفي وافلاطون في حدود العشرين من عمره،. علما ان الأول قد تشبع بروح الفلسفة الاغريقية وتتلمذ فكريا على اناكساجوراس وسقراط وبروتاغوراس [٣٤] ويكشف جانب من المماثلة في الانكسارات النفسية، والتحول في المواقف، والذهول امام الحقائق المكتشفة التي تبطل تصورات قديمة، واذا كانت التغيرات تحصل في التراجيديا على مستوى الأفعال، فانها في المحاورة الافلاطونية تقع على مستوى الأفكار، ونحن ندرك انه من التعسف اجراء مقارنة دقيقة بين التراجيديا الاغريقية والمحاورة الافلاطونية في كل التفاصيل الممكنة لاختلاف الأهداف والمقاصد بين الاثنين، وفيما تزخر التراجيديا بالشخصيات والأحداث والمشاهد والمآسي في مزيج شديد التركيب، نجد أن المحاورة ذات تركيب بسيط تقتصر أحيانا على شخصيات قليلة ولا تكاد المشاهد تتغير فيها، الا لضرورة يقتضيها أمر الشخصيات فيما ينصب الاهتمام على السجال الذي تتبادله الشخصيات وهي تمضي في عرض آرائها، أو تفنيد الآراء المعارضة على الرغم مما تفصح عنه محاورات الكهولة من زخم في الصراع وتعميق للاختلافات، وعرض يكاد يكون تراجيديا للانهيارات الداخلية في أفكار الشخصيات،وعموما فالذي نريد أن نخلص إليه الاشارة الى بعض مظاهر التماثل بين هذين النمطين التعبيريين اللذين عرفتهما الثقافة الاغريقية في حقبة واحدة تقريبا ولما كانت الصيغة

الحوارية هي جوهر الثقافة الشفاهية فان ذلك يكشف لنا هيمنة تلك الصيغة في المحاورة. وما تتركه من أثر في نسيج المحاورة اللفظي.

لقد أثارت قضية «المجاز» في أسلوب المحاورة الافلاطونية اهتمام المعنيين بالدراسات الافلاطونية، وتوصل بعضهم الى انها شديدة الالتزام بالوحدة الثلاثية التي استنبطها أرسطو من التراجيديا الاغريقية، وان الأحداث والشخصيات ما تفتأ تتعقد على غرار تلك المآسي [٣٥]، وقد شخص برهييه ثلاث درجات متفاوتة تشتمل عليها المحاورة الافلاطونية فهي أولا: شكل من أشكال التمثيل، وهي ثانيا: تعرض ضروبا من النقاش، وهي ثالثا: تتضمن عرضا متسقا مطردا لفكرة ما ، فهي إذن بادىء ذي بدء تندرج في «الأدب التمثيلي» وكثير من المحاورات يبرز طابعها التمثيلي بروزا لافتا للنظر بحكم حيوية شخصياتها وغرابة وقائعها التي تحتبس لها الأنفاس، ومثال ذلك محاورة «غورغياس» التي تقدم لنا في جملتها أروع مثال على الحركة الدرامية، [٣٦] وهو أمر أكده باحثون آخرون، وهو ان المحاورة الافلاطونية وحدة نصية، بل نوع خاص من الكتابة الأدبية تتداخل فيها، وبمقادير متفاوتة، ثلاثة مكونات : الدراما والمناقشة والشرح المسترسل [٣٧]، ومن الطبيعي أن هذا المزيج يحرف الفكرة الأساسية عن اتجاهها فتتشتت لأن الحامل لها يشغل بجمالياته الاسلوبية، وتظل الفكرة تتردد ضمن نطاق اسلوبي ليس من أهدافه ايصال الفكرة بطريقة منطقية ومباشرة. وهكذا فافلاطون لا يقدم مقاصده بوضوح لأن الاسلوب يرجىء كل امكانية لتحقيق تلك المقاصد، وبخاصة ان الشذرات المقتبسة من الحكايات والأساطير، والتقاطعات المتكررة في الرؤى تزيد من الاحتمالات الممكنة لتلك المقاصد، وحسب ستيس، فان لكل هذا مساوىء خطيرة، لأن افلاطون بسبب اساطيره وحكاياته ومجازاته «ينزلق بسهولة من العرض العلمي الى الاسطورة حتى لا يكون من السهل غالبا تبين ما اذا كانت عباراته مقصودة بها الناحية الادبية أو التشبيهية، زيادة على ذلك فان الاساطير تشكل قصورا في تفكيره نفسه» [٣٨]. واذا بحثنا عن الاسباب التي توجه الخطاب الافلاطوني هذه الجهة، نجد انها هيمنة الصيغ الشفاهية في محاوراته، فهو مدون حوارات ذهنية. ولم يكن قد توصل بعد لاكتشاف امكانية التفكير الكتابي الذي يعد أفضل وسيلة لاقتحام قلاع الأفكار الفلسفية. اننا نثير الطبيعة الاسلوبية للمحاورة الافلاطونية بابعادها الأدبية أمام الانظار، لنسوغ السؤال عما يمكن استخلاصه من محمول فكري من حامل هو مهجن شفاهي الهوية متألف من نبذ من محاكاة المآسي وشذرات من الحكايات الاسطورية،واكراهات مجازية للمفاهيم، واقصاءات تشبيهية للمقولات العقلية، وقيام هيكل فلسفي على ركائز مستعارة من ميادين تعبيرية أخرى مثل الملاحم الشعرية والمسرح والأساطير وهو أمر لا يمكن «الصفح عنه عند التنطع للحكم على فلسفة افلاطون» [٣٩].

تكشف المحاورة الافلاطونية أيضا، انها مشبعة بآليات التواصل الشفاهي، وفي مقدمة ذلك مناقلة الأفكار المؤلفة على غرار الأفكار التي يولدها الحوار الحر المباشر، وهو ما يوجبه التراسل المستمر بين متكلم يكون مسؤولا عن خلق الأفكار، أو المساعدة في خلقها، وضبط بنائها منطقيا ودلاليا بوساطة الحجج والبراهين، وإرسالها الى متلق تبدو صورته وكأنه طرف حيوي في عملية التراسل، وما يقوم به المتلقي هنا، انه ينظم نهايات الأفكار حينما يغير تطوراته في ضوء ما يرسله المتكلم، الذي هو سقراط غالبا، ومع ان محيوى الارسال معد في ذهن المتكلم فان براءة المتلقي تجعله يظن انه طرف في منح فعالية عميقة لعملية التراسل المذكورة، ومن هذه الناحية، فان المحاورة الافلاطونية تماثل المرويات الشفاهية، اذ يتجلى دور الراوي بشخص سقراط وهو يبسط الأفكار ويورد الحكايات ويضرب الأمثال، ويسعى خلال ذلك لاثارة الأسئلة وفي كل ذلك يبدو مفارقا لما يتكلم به، لأنه يستعير الحوادث والوقائع والحكايات ويرسلها هادفا الى التأثير في المتلقى وهذا المتكلم (الراوي) المفارق هوأهم خصائص المرويات الشفاهية القديمة [٤٠]، وبه تختلف عن النصوص الكتابية الحديثة، اذ يتماهى الراوي في الأخيرة بما يروي، ان المرويات الشفاهية تبرز فيها مكونات الارسال بوضوح وجلاء، اما الابداعات الكتابية، فان تلك المكونات تتنحى، وتتوارى داخل الخطاب، ولا أثر لها فيه الا عبر المحاكاة والتمثيل لما كان بارزا في الأصول الشفاهية [٤١]، وواضح بروز مكونات الارسال في المحاورة الافلاطونية بما يتعذر معه دمجها أو الاستغناء عن اي منها، وهذه الصيغة قارة في المرويات الشفاهية وظلت مهيمنة في وقت عرفت فيه الكتابة، ذلك ان الكتابة هنا قامت بتدوين المرويات طبقا لصيغها الأصلية، ولما كانت المحاورة الافلاطونية قوامها التأليف الذهني فان خضوعها لتلك الصيغة يكشف تمكنها من افلاطون، يضاف الى ذلك ان المسافة التي تفصل المتكلم عما يتكلم به، وبروز المتلقي بوصفه مرويا له وعدم تخفي أحد منهم وراء ضمير، والاعلان الدائم عن الحضور جعلت المحاورة نوعا من المخاطبة الشفاهية، وهذه خصائص لا تجد لها مكانا في النصوص الكتابية التي تنهض فيها الكتابة بمهمة خلق وقائعها الخاصة، وليس تلك الوقائع اللفظية التي تقوم بتدوينها، ففي الكتابة يهيمن الصمت وتتماهى العناصر الخطابية ببعضها، اما في المشافهة فلابد من خرق لذلك الصمت لابد من ضجيج، وفي الأولى يتم التواصل داخليا ويفهم ضمنيا ، وفي الثانية لابد ان تنداح الفاظ اللسان في الهواء، ولهذا، وحسب فراي، فان الأولى تتصف بـ «الديمومة» اما الثانية فتتصف بـ«العرضية» [٤٢] لأن الأولى خالدة عبر العصور فيما الثانية عرضة للانتهاك والاندراج في سياقات متعددة، ان الأولى ممكنة التأويل واعادة التأويل طبقا لتغيير المرجعيات التي يصدر عنها المؤول، أما الثانية فان التزييف والتغيير يتهددانها، ولا تنطوي على أية قوة لمواجهتها ومقاومتها وقد يوحي كون المحاورة

مدونة أنها في منأى عن كل ذلك وهذا صحيح بمقدار كونها مدونة، شأنها في ذلك شأن المرويات الشفاهية المدونة، اننا نتحدث هنا حول فعالية الكتابة في خلق الأفكار وفعالية المشافهة في خلقها. ومن الواضح أن الفعالية الثانية هي التي تمكنت من افلاطون،وتمظهرت صيغتها الحوارية الشفاهية في محاوراته.

خلصنا اذن الى أن المحاورة الافلاطونية قائمة على الصيغة الشفاهية وأمينة على الامتثال لشروطها الداخلية، ويلزم الآن تثبيت هذه الحقيقة بما هو من صلب التفكير الافلاطوني،قصدت رؤيته للكتابة وموقفه منها، وهو أمر يوجب علينا هذه المرة استنطاق محاورته «فايدروس» ففيها على وجه الخصوص أودع موقفه الكامل من هذه الوسيلة الجديدة في عصره، وان تناثرت شذرات من ذلك الموقف في «الجمهورية» دون أن تتضافر لتؤلف وجهة نظر شاملة فيها لانصرافها الى موضوع آخر، أما «فايدروس» فقد خصص معظمها لهذا الموضوع.

في محاورة «فايدروس» وهي من محاورات الكهولة - يعرض افلاطون وجهة نظره في الكتابة بوصفها وسيلة للتعبير عن الأفكار، وتثبيت الأقوال ويسند رأيه الى سقراط الشخصية الرئيسية في المحاورة، ويقوم سقراط باسناد موقفه الى حكاية مصرية قديمة، وهذه لعبة أسلوبية، فالاسناد ابرز صيغ التعبير الشفاهي وافلاطون بارع في اختلاق الحكايات في هذه المحاورة وسواها، وهو يوظفها في محاوراته لتقوية الحجج، واقامة البراهين. ويتضح من الحكاية' ان الاله المصري «تحوت» يتوصل الى اكتشاف علم العدد والحساب والهندسة والفلك، وأخيرا يخترع الحروف الابجدية، ويرحل معتزا باكتشافه الى الملك «تاموز» عارضا بين يديه ما توصل اليه معتقدا بانه قدم منفعة لا نظير لها للمصريين، ويطلب اليه الملك ان يتقدم ويعرض عليه كل ما اخترعه، مبينا فوائده ومزاياه، وما ان يبدأ بموضوع الكتابة، حتى يخاطب الملك بفرح قائلا «هاك أيها الملك معرفة ستجعل المصريين، أحكم وأكثر قدرة على التذكر، لقد اكتشفت سر الحكمة والذاكرة» ويفاجأ اذ يكون رد الملك بان ذلك الاختراع «سينتهي بمن يستعملونه الى ضعف التذكر لأنهم سيتوقفون عن تمرين ذاكراتهم حين يعتمدون على المكتوب، وبفضل ما يأتيهم من انطباعات خارجية غريبة عن أنفسهم وليس بما في باطن أنفسهم». ورغم أن فايدروس يعلق مازحا، بان سقراط بارع في «تأليف القصص المصرية، أو قصص اي مكان آخر » يعجبه، فان سقراط لا يبدي امتعاضا من هذا الاتهام الضمني بالكذب والاختلاق، انما ينتقل من اسناد أمر ذم الكتابة من ملك الحكاية المصرية اليه مباشرة مخاطبا فايدروس هذه المرة، كأنه يقرر حقيقة لا جدال حولها «لننته من ذلك الى أن كل من يظن انه قد ترك بالكتابة فنا أو من يظن انه قد تلقاه معتقدا ان الكتابة تنطوي على تعليم مؤكد واضح، فلا شك أن مثل هذا الشخص هو رجل على قدر كبير من السذاجة»

ولما يرى - كالعادة- ان محاوره يوافقه، يمضي شارحا موقفه، معمقا وجهة نظره «وللكتابة يافايدروس تلك الصفة العجيبة التي توجد أيضا في التصوير، وذلك لأن الصور المرسومة تبدو كما لوكانت كائنات حية، ولكنها تظل صامتة لو وجهنا إليها سؤالا وكذلك الحال في الكلام المكتوب، انك لتظنه يكاد ينطق كأنما يسري فيه الفكر، ولكنك اذا ما استجوبته بقصد استيضاح أمر ما فانه يكتفي بترديد الشيء نفسه وهناك أمر آخر هو ان الشيء بعد أن يكتب يظل ينتقل من اليمين الى اليسار بغير مبالاة، فيساق الى من يفهمونه والى من لا يعنيهم منه شيء على السواء، وهو فضلا عن ذلك لا يدري الى من من الناس يتجه أو لا يتجه. ومن جهة أخرى، حين تتجه الى موضوعه أصوات المعارضة أو حين تحتقر ظلما يصبح في حاجة لمساعدة مؤلفه لأنه لا يستطيع وحده أن يدرأ عن نفسه خطرا ولا يقدر الدفاع عن نفسه»، ولما كانت حسب سقراط الافلاطوني هذه هي المآخذ على الخطاب المكتوب، فان بديله هو «الحديث المصحوب بالعلم المنقوش في نفس الرجل» أي «الحديث الذي يقوى على الدفاع عن نفسه: وهو «الذي يعلم لمن ينبغي أن نوجه الكلام، ولمن لا ينبغي ان نوجهه» ولما يسأله فايدروس «أتعني ان حديث من يعلم هو حديث حي ذو نفس، وان الحديث المكتوب ليس في الواقع الا شبحا له؟» يجيب سقراط مؤكدا «بلى ان الأمر كذلك تماما» ثم يضيف أن الأحاديث الشفوية «ليست قادرة فقط على الدفاع عن نفسها بالكلام، بل هي قادرة كذلك على تعليم الحقيقة بالطريقة الصحيحة». ويخلص ختاما رأيه «وأخيرا فان كل هذا صحيح يا عزيزي فايدروس، ولكن يبدو لي ان هناك شيئا أجمل حين نتجه الى هذه الغاية، وهو انه اذا وجدنا نفسا قابلة لأن نبذر فيها بالعلم وقواعد الجدل (الحوار) أحاديث قادرة على تأييد نفسها، وتأييد من انبتها ولا تظل عقيمة بل تحمل البذور التي تنبت في النفوس الأخرى، أحاديث أخرى مزدهرة دائما تجدد البذر حتى تضمن له الخلود وتحقق لمن يحصل عليها أكبر نصيب من السعادة الممكنة للانسان على هذه الأرض» (٤٣).

ما الذي نستخلصه من احكام بصدد الكتابة والمشافهة مما ورد في تضاعيف حديث سقراط الذي هو قناع افلاطون في هذه المحاورة؟

١ - إن الكتابة آفة الذاكرة فيما الكلام الحي منشط لها.
٢ - إن الكتابة غريبة عن النفس لأنها تفد اليها من خارجها، فيما الكلام نسيب للنفس لأنه يستوطنها.
٣ - ان الفنون الكتابية ساذجة لا قيمة لها، لا يعتد بها، والمجد للفنون الكلامية ومثالها بطبيعة الحال الملاحم الشفاهية.
٤ - التعلم الكتابي لا جدوى منه كون وسائله غريبة، والتعلم الشفاهي هو المفضل.
٥ - الكتابة كائن ميت لا قدرة له على الجواب، فيما الكلام كائن حي له قدرة التفاعل مع الآخرين.

٦ – الكتابة قاصرة عن الافصاح عما تكنه، اما الكلام فانه بارع في الافصاح عما يتضمنه من مقاصد.

٧ – ان الكتابة تكرر مضامينها دونما مراعاة لشروط الارسال والتلقي، فيما يجدد الكلام مضامينه تبعا للمقام الذي يقال فيه.

٨ – ان الكتابة توصل مضامينها الى من يفهمونها ومن لا يفهمونها على حد سواء ودون مراعاة للفوارق بين هذا وذاك، فيما يساق الكلام لمن يفهمه، ويضن به على من لا يدرك مراميه.

٩ – الكتابة كائن أعمى، فهي لا تعرف لمن توجه محمولها، أما الكلام فيتحدد موضوعه بحضور مباشر لمتلقيه.

١٠ – ان الكتابة قاصرة أبدا لأنها بحاجة الى مؤلفها ليدافع عنها، ويدرأ الاخطار المحدقة بها. أما الكلام فقوته بذاته.

١١ – الكتابة وسيلة عقيمة لا حجج لها، ولا براهين بين أيديها، أما الكلام فقادر على تأيد نفسه بحجج يستمدها من السياقات المستمدة في أثناء المحادثة.

١٢ – الكتابة صيغة ميتة لا روح فيها، أما الكلام فحياته متأتية من كونه ساكن النفس فهو جزء منها وحياته من حياتها، وهو يتجدد كالبذور وهدفه تحقيق السعادة لتلك النفس.

واضح ان افلاطون يقرر في «فايدروس» ان «الكتابة غير إنسانية» وذلك لأنها تتقصد أن «تؤسس خارج العقل ما لا يمكن في الواقع ان يكون الا في داخله» (٤٤)، وبرهانه على ذلك انها تدمر الذاكرة، فأولئك الذين يعتمدون عليها سوف يصبحون كثيري النسيان، أي ان الكتابة تضعف القوى العقلية وتضعف الاستعدادات النفسية، والفكر الحقيقي كما يراه افلاطون يوجد في سياق المناقلة بين اشخاص أحياء حقيقيين، وليس بين ميت وحي، وعليه فالكتابة سلبية لأنها تفتقر الى الخواص الطبيعية والحقيقية للأشياء، وهي دون الكلام بل هي «محاكاة متحجرة للكلام» (٤٥).

ما الآثار التي تركها تمكن الشفاهية في الخطاب الافلاطوني، وبخاصة ان هذا الأمر يثير اشكالية مركبة، كون المحاورات مكتوبة، وان كانت أشبه بالمدونات ذات الأصول الشفاهية؟ وبعبارة أخرى كيف وفق افلاطون بين اطراد المظاهر الشفاهية في خطابه وبين الصيغ الكتابية التي اعتمد عليها في محاوراته ؟ ان هذا الموضوع يبدو هو الآخر مثار خلاف، لأنه يصعب وضع حدود فاصلة ونهائية لدرجة تورط افلاطون في الشفاهية اذا نظر اليه على انه كاتب استعان بالوسائل الكتابية في محاوراته في الوقت نفسه يصعب تخمين مقدار تورطه في الكتابية، اذا نظر اليه على انه من انصار الشفاهية، ذلك انه عمل في الميدانين معا، فهو يصدر عن موجهات شفاهية كما بين لنا توصيف محاوراته واستنطاق «فايدروس» وهو يمارس الفعالية الكتابية مباشرة في تلك المحاورات ويرى «هافلوك» ان علاقة افلاطون بالشفاهية شديدة الغموض فهو في «فايدروس» يحط من قيمة الكتابة لصالح الكلام الشفاهي، فيكون أدخل في مركزية الصوت، وهو بالمقابل يحرم دخول الشعراء الى الجمهورية، لأنهم حسب تصوره مناصرون لعالم المحاكاة الشفاهي القديم، القائم على الذاكرة والمستعين بوسائل التجميع والاطناب والغزارة، والتقليد والدفء الانساني القائم على المشاركة المباشرة، وهذا العالم الشفاهي الذي مثلته المرويات الملحمية الشفوية، يتضاد وعالم الأفكار التحليلي القائم على الدقة والتجريد والرؤية والسكون وهو عالم «الجمهورية» الذي كان افلاطون يروج له. ويعلل «هافلوك» هذا التعارض بقوله ان افلاطون لم يفكر بشكل شعوري بنفوره من الشعراء بوصفه نفورا من النظام العقلي الشفاهي القديم، ولكن هذا ما كان، فقد شعر افلاطون بهذا النفور لأنه كان يعيش في الوقت الذي كانت فيه الابجدية قد أصبحت لأول مرة مستوعبة بدرجة كافية لأن تؤثر في الفكر الاغريقي، بما فيه فكر افلاطون نفسه، كان ذلك الوقت أيضا هو الوقت الذي كانت فيه عمليات الفكر التحليلي الممعن، والفكر التتابعي المطول، تبرز الى الوجود أول مرة اذ مكنت الوسائل الكتابية العقل من ان ينتج افكاره بتلك الوسائل (٤٦) ويمعنى ان افلاطون كان ضد الوظيفة التي يؤديها الشعر في المجتمع الاغريقي وهي الوظيفة التي تقوم على نقل التراث شفويا باعتباره قوالب صياغية لا تحيا الا من خلال الأداء والانشاد، وهي صيغ تنقل معرفة ظنية لا يمكن الوثوق بها، فيما يدعو هو، بوصفه فيلسوفا الى معرفة وثوقية تجريدية تحل محل المعرفة الاحتمالية التي تحملها الذاكرة الشفوية بوساطة الشعر، ومن ثم فاقصاء الشعراء من الجمهورية، القصد منه اقصاء المعرفة الظنية التي تنشرها تلك الصيغ (٤٧). ولا يتفق هذا التخريج – وان كان لا يتقاطع – مع جملة الأسباب التي أوردها افلاطون لطرد الشعراء من الجمهورية (٤٨) وهي : ان الشعر يفسد الطبيعة الانسانية كونه يعرض أمثلة شريرة وضارة، وانه لا يصف الواقع كما هو، انما يقدم نظيرا مشوها له، وهو أخيرا لا يراعي مقام الآلهة، فيقدمها بصور غير مقبولة تخالف التصور الشائع عنها، ورغم وضوح الاعلان عن تلك الأسباب الثلاثة وما يتصل بها، فان «هافلوك» يصطنع غيرها في محاولة تحليلية تهدف الى حل المشكلة التي تحيط بافلاطون من كل جانب، ومع اننا قدمنا أدلة على تغلغل المظاهر الشفاهية في محاوراته، فانه للأسباب التي يتهم بها يطرد الشعراء من الجمهورية، ولو أخذنا بوجهة نظر «هافلوك» كما هي، لأفضى الأمر الى تخريب الرسالة الاخلاقية التي سعى افلاطون من أجلها في مجمل فلسفته، وخاصة في «الجمهورية» اذ تتعارض الحقيقة كما يدعو اليها مع الشعر لأنه نمط تعبيري يقوم على محاكاة من الدرجة الثالثة، مما يؤثر سلبا في جوهر تلك الحقيقة العقلية التي هي المثل، وبافتراض صحة توصلات «هافلوك» فافلاطون لم يقتصر على محاربة القائلين بالمعرفة الاحتمالية، انما وجه سهامه الى القائلين بالمعرفة الحسية، وأصحاب التفسير الآلي للطبيعة، والسوفسطائيين القائلين بمذهب اللذة (٤٩)، ولا ينبغي ان تعزل

ركائز فلسفته تعسفا بهدف تسويغ قضايا محددة، والقول بانه لم يكن واعيا لنفوره من الشعراء لأنه ينتمي الى منظومة تراسلية مغايرة، وهو أمر لا نجد حجة تقويه، صحيح ان المحاورة الافلاطونيه لا تماثل تماما الصيغة الأدبية الشفاهية انما هي تستثمر آلياتها في التعبير عن الأفكار المعروضة، ومن المؤكد ان ثمة صراعا خفيا كان دائرا بين هذين المستويين في درجة استثمار تلك الصيغ، وان انقسام افلاطون بينهما، كان له أبلغ الأثر ليس في فلسفته فقط، وهي مهجّن من مصادر متعددة، وانما في درجة توظيف آليات التعبير الشفاهي التي انتهت في أواخر حياته، فعلا الى نوع من التجريد ولكن ضمن الصيغة الشفاهية وهي الحوار. ورغم ذلك فنحن نوافق «هافلوك» في ان عصر افلاطون هو الذي شهد أول مواجهة بين نظامين متغايرين من التعبير هما الشفاهية والكتابية، وانهما تجاورا في شخصه، وربما اصطرعا فيه في اللاوعي مما ظهرا على مستوى الوعي، الأمر الذي أدى، حسب هافلوك الى «تلف لا وعي افلاطون نفسه» (٥٠). لأنه وجد انه في موقف متضاد بين دعوة مناهضة للكتابة وبين استخدامها في التعبير عن فلسفته، بل والتعبير تحديدا عن الحقيقة الفلسفية التي هي مثل عقلية مجردة، لا يوافق صفاتها الا كلام يستوطن النفس، يعبر عنها أولا بوصفها حقيقة ذاتية داخلية عقلية. وبغض النظر عن كل شيء فان الأمر الذي ينطوي على غرابة مدهشة، هو ان يكون خطاب مجازي المظاهر حاملا لحقيقة فلسفية وهو يعود الى افلاطون الذي يتبوأ احدى أعلى ذرى العقلانية.

إن فحصا دقيقا للمحاورة الافلاطونية، وهي الحامل الرئيسي لفلسفة افلاطون، يفضي الى تلمس واضح للقواعد الشفاهية فيها، سواء كان ذلك بصيغة التراسل اللفظي الذي يتم بين متحدث أو مستمع، أو في النسيج الاسلوبي للمحاورة التي استثمرت كثيرا من معطيات الأدب، وما التدوين الا نوع من تقييد التأليف الذهني الذي كانت شروط المشافهة فيه غالبة على شروط الكتابة.

(٥)

تبدو الفلسفة الأرسطية أكثر اللحظات الفاصلة في تاريخ الفكر الغربي، فإليها يعزى تأسيس المقولات الفلسفية والمفهومات الدقيقة، وإشاعة التفكير المنظم المستند الى البراهين الاستقرائية، وشأنها شأن أية لحظة تحول عميقة في مسيرة التفكير البشري، فهي معرضة لأن تنتج وتفهم وتؤول طبقا لمعايير مختلفة، عما تشكلت عليه في الأصل. اننا معنيون في هذه الفقرة بالوقوف على جانب من إشكالية حوامل تلك الفلسفة قاصدين الاشارة الى ضرورة استئناف النظر في مصادر الفلسفة الاغريقية لأنها الوسائل التي حملت «لب» تلك الفلسفة. واذا كانت هذه المشكلة قد تكشف لها وجه مع سقراط والذين سبقوه، وتكشف لها آخر مع افلاطون فان لها وجها ثالثا مع ارسطو.

تقسم مؤلفات ارسطو (٣٨٤-٣٢٢ق.م) الى ثلاثة أقسام كبرى، أولها: «مصنفات الشباب» وتكاد تكون مجهولة، اذ لم يبق لنا منها سوى شذرات قليلة (٥١)، وجل المعلومات عنها مستمد من فهارس قديمة واشارات متناثرة، وردت لدى قدماء المؤرخين والكتاب، ويرى المتخصصون ان تأثير افلاطون واضح في تلك النبذ الباقية، وانها تقليد للمحاورات الافلاطونية في الاسلوب الأدبي والمحتويات، وان التطابق بينها، وبين المحاورات الافلاطونية يصل الى العنونات المتشابهة (٥٢). ومما يذكر من هذه المحاورات: السياسي، السوفسطائي، منكسينوس، المأدبة، في البيان، اسكندر، في العدالة، في الصحة، واديموس، والاخيرة في خلود النفس على غرار «فيدون» والمعرفة بهذه المصنفات شحيحة وغير يقينية باستثناء ما أورده «شيشرون» واصفا إياها بانها أشبه بأنهار الذهب المتدفقة بلاغة وبيانا (٥٣). وقد أثارت قضية تماثلها مع المحاورات الافلاطونية جدلا واسعا، ذهب جانب منه الى القول انها في الأصل لافلاطون الا انها نسبت خطأ الى أرسطو، وهو استنتاج ليس ثمة دليل عليه، الا المماثلة بين العناصر المكونة للمحاورات عند الفيلسوفين، وبخاصة ان الأخيرة تحتذي السابقة، وتحاكي النمط الافلاطوني، وتمثل أدبا راقيا لم يتوفر له نظير في فلسفة ارسطو (٥٤) وثانيهما «المصنفات العلمية» وهي المجموعة المنطقية، والطبيعية والاخلاقية والسياسية والميتافيزيقية والاحيائية والنقدية، وتؤلف هذه المصنفات جوهر الارسطية، وسنقف على جانب مما يتصل بها بعد قليل. وثالثهما: عدد من المؤلفات التي أثبت النقد انها منحولة، وهي كثيرة منها «المسائل» و«الاخلاق الكبير» و«العالم» و«تدبير المنزل» و«مليسوس واكسونوفان وغورغياس» و«المناظر» و«الحظوظ» و«فيضان النيل» و«اللاهوت» و«الربوبية» و«النبات» و«المعادن» و«سر الأسرار» و«اثولوجيا» و«العلل» وغيرها (٥٥). ولن نقف على القسمين الأول والثالث، لأن البحث فيهما لا يتوافر على أية امكانية تفيد الفلسفة الأرسطية، فالشك قائم حولها، بل هو قد تحول، بناء على التحقيق والنقد، الى يقين فيما يخص القسم الأخير. وهو أمر يفصح ان فلسفة أرسطو قد عرضت لنوع من التزييف الداخلي يمثله الدخيل الذي طرأ عليها، وأخذ على أنه جزء منها لزمن طويل. وعلى الرغم من كل ذلك، فان المصنفات العلمية وهي المظان الشرعية لتلك الفلسفة لم تفلت، فيما يبدو من عواقب الدهر.

تذهب مصادر تاريخ الفلسفة الى أن الكتب الأرسطية الأساسية قد وصلت إلينا جميعا وهو تأكيد يحتاج الى براهين علمية تقرر صحة كل ما نسب الى أرسطو فيها. ذلك ان كون تلك الكتب تعليمية يعد سببا كافيا للاستحواذ على أجزاء منها أو وضعها أو انتحالها. وتشير المصادر الى انها لم تسلم من عبث الدارسين في عصر ارسطو أو بعده فبعضها من تحرير ارسطو، وأخرى من تحرير تلاميذه، الأمر الذي يرجح ان ملاحظات طلبة اللوقيون قد اندست في تضاعيفها وبخاصة انها ظلت مبعثرة مدة طويلة بعد وفاة ارسطو، ذلك ان بعض المؤلفات مدرسية، وبعضها

يتضمن خطوطا عامة، وأخرى تفتقر الى الشرح والتوضيح، وهذا التباين قد يفهم انها صيغت بأساليب مختلفة من قبل ارسطو وتلاميذه. وشأنها شأن الكتب المدرسية التي ينطفيء وهجها بانطفاء صاحبها فقد طمرت بعد وفاة أرسطو في أحد أقبية اللوقيون مدة طويلة. ونسيت هناك، وقد «نال منها التعفن» ثم كشف أمرها في منتصف القرن الأول قبل الميلاد بعد حوالي قرنين ونصف على وفاة ارسطو، حينما اضطلع «اندرونيقوس الروديسي» باصلاحها ومراجعتها واخرج منها ما هو معروف (٥٦). وحسب وورنر، فان جملة آثار ارسطو لم يعن بها أحد في حياته، بما يجعلها صالحة وسليمة وهي تفتقر للاتقان، ورتبت بعد وفاة مؤلفها، ولاقت جفوة من خلفائه في اللوقيون طوال قرنين،وكان من نتيجة اهمالها، ان فقد جزء كبير منها، وفقد معها، لسوء الحظ، احسن ما ينسب لأرسطو، وهي كما يقول وورنر «البدايات الافلاطونية البحتة» (٥٧).

إن الصياغة المدرسية لمؤلفات أرسطو كانت في الغالب سببا لأن تتعرض لضروب متعددة من التزييف، فالحواشي والاضافات التي يتركها الدارسون، تفضي الى مزيد من التداخل بين المتون الأصلية والهوامش التوضيحية' والشروح الجانبية التي من المرجح انها لا تعالج النصوص، طبقا للاجراءات المنهجية المعروفة في العصر الحديث، وعموما فليس غريبا أن يلحق العبث أوالنسيان بالكتب في العصور القديمة، فهو أمر مطرد ومعروف، والكتب المعروفة أكثر من غيرها عرضة للتغير، بسبب الاضافات والحواشي والشروح. ولنضرب مثالا على ذلك مختارين أشهر كتب أرسطو، وهو «ما بعد الطبيعة» الذي حمل الينا معظم تصوراته، عما يصطلح عليه الأن بـ«الميتافيزيقيا الاغريقية».

يقرر ستيس ان معظم ما وصلنا من كتابات أرسطو جاء في «حالة مبتورة». ومن ذلك كتاب «ما بعد الطبيعة» فهو «ناقص». وربما يكون ارسطو لم يكمله، الا ان ستيس يستبعد هذا الاحتمال، مؤكدا ان عدة فصول من الكتاب «هي بلا شك منحولة»، واجزاء أخرى منه وردت في ترتيب خاطيء وثمة أخرى يتوقف البحث فيها عند منتصفه، ولا يكمل الموضوع قيد البحث في القسم الذي يليه، وتكون المفاجأة كبيرة حينما يهمل موضوع، ويستبدل بآخر مختلف اختلافا تاما عن السياق. هذا فضلا عن التكرار الواضح الذي يصعب تفسيره ، الا استنادا الى العبث الذي تعرض اليه الكتاب المذكور. ويضع ستيس احتمالا الى جانب ما ذكره وهو ان أصول الكتاب لم تكن الا محاضرات غير متسقة، ولم تعرف التنقيح النهائي على يد ارسطو (٥٨) ، الامر الذي يفسر أيضا الاستطرادات وعدم الانتظام الداخلي للكتاب.

تعرض «بيجر» في كتابه «ارسطو، الاسس الاولى لتاريخ تطوره الروحي»، الى عرض مشكلة التزييف التي تعرض لها كتاب «ما بعد الطبيعة» واثبت كما يقول بدوي بـ«براهين قاطعة» انه مر بثلاثة أدوار مختلفة من حياة ارسطو الأولى: كتب في الفترة الأولى من حياته، الى جانب محاورة «في الفلسفة» وهي من المحاورات المفقودة وهي كما أشرنا من «مصنفات الشباب» والثاني وتمثله المقالات الست الرئيسية التي تكون الميتافيزيقيا الوسطى والرئيسية' وقد كتبت بعد المرحلة الأولى بزمن طويل. أما الدور الأخير، فيتصل بالفترة التي سبقت وفاة ارسطو، وفيه حاول أن «يربط الميتافيزيقيا بالطبيعيات». وان «يخرج من الواحدية الى الشرك» الا أنه «مات قبل أن يتم هذا المشروع». ولم يبق من أثر لهذا الدور الأخير غير الفصل الثامن من مقالة اللام، وان كانت بعض فقراتها لا تتسق مع سياق المقالة، ويرجح انها من وضع تلاميذه، لأنها مختلفة عن سائر أجزاء الكتاب (٥٩) وهذا الاضطراب الداخلي في الكتاب، يعزوه بعض الباحثين الى ان كتب ارسطو قد رتبت بعد وفاته بمدة طويلة، وانها خضعت لآراء المرتبين واجتهاداتهم ناهيك عما كان قد وجد له مكانا بين تلك الكتب طوال القرون التي ظلت فيها بعيدة عن الأضواء. وكل هذا ينبغي ان يفهم في سياق أشمل وهو أن قضية «الميتافيزيقيا» الارسطية محكومة بالترتيب الذي اقترحه «اندرونيقوس» حينما وضعها بعد «الطبيعيات» واصطلح عليها ذلك المصطلح، الذي لم يكن القصد منه ان يحمل أي معنى فلسفيا (٦٠). فاذا كان الأمر على ما وصفنا بالنسبة لأشهر كتب أرسطو فكيف بالأخرى؟ وكل ذلك يدعو الباحث للتحوط الذي يجب أن يتخذ قبل نسبة الافكار الى أرسطو وبقدر تعلق الأمر بكتاب «ما بعد الطبيعة» فان قضية الشك في الكتاب، سواء في ترتيبه وسياقاته أو طرائق عرض موضوعاته، لها أهمية قصوى لأن هذا الكتاب هو الأصل الذي استنبطت منه جملة الأفكار الميتافيزيقية المنسوبة الى أرسطو وهو أحد أبرز «الينابيع» التي استقيت منها «العقلانية» في تاريخ الفكر الغربي القديم.

لقد كانت تقاليد التأليف في العصور القديمة تسهل أمر الوضع أو الانتحال، فاذا وضعنا في الاعتبار طريقة التأليف الأرسطي التي تقوم على تكثيف مجموعة من الآراء لتكون خطوطا عامة يهتدي بها في محاضراته في اللوقيون فان هذه الطريقة تجعل معظم «المادة العلمية» في يد الآخرين الذين يتلقونها شفاها، مما يعرضها لأن تتداخل بعد تنظيمها مع أفكارهم. وتكاد تنعدم الحدود بين ما لأرسطو وما لغيره، اذا أخذنا بالقول الشائع حول طريقة التدريس الأرسطية، وهي القاء الدروس مشيا على الأقدام في فضاء اللوقيون، اذ يستجد أمر التواصل الشفاهي الحي الذي كان سقراط قد أشاعه من قبل مرة أخرى، وكل ذلك يزيح الأفكار درجات عما وضعت له. يضاف الى كل ذلك حواشي التلاميذ، وشروح المتعلمين، والترتيب اللاحق للمؤلفات في سياق لم يراع التشكل الأصلي للأفكار الأرسطية كما ظهرت اذ تتضافر كل هذه الأسباب والعوامل لتجعل حوامل الفلسفة القديمة في مهب ريح وبخاصة ان التواصل الشفاهي يؤثر في طبيعة النشاطات العقلية المشدودة الى الحقبة الشفاهية التي سبقت أرسطو.

ان مرحلة التأسيس الفكري المنظم فلسفيا التي دشن لها أرسطو، هي بالذات دون غيرها، أكثر عرضة لأن تشتبك فيها المتناقضات، وتتعارض فيها التصورات المختلفة، وتتحد فيها درجة الاقصاء والاستحواذ – ويعد ارسطوا ابرز الأمثلة في تاريخ الفلسفة على ذلك – ولما كانت لحظة أرسطو لحظة فاصلة في الفكر الاغريقي ، فان اعادة النظر بحوامل فلسفته أمر يقتضيه البحث في المصادر التي حملت الينا أبرز ملامح ذلك التفكير.

الهوامش

١ – فريدريك نتشه ، الفلسفة في العصر المأساوي الاغريقي،ترجمة سهيل القش (بيروت: المؤسسة الجامعية، ١٩٨٣) ص ٤٣.
٢ – م.ن.ص ٤٣.
٣ – اميل برهييه، الفلسفة اليونانية، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت : دار الطليعة ١٩٨٧) ص ٥٦.
٤ – ماجد فخري، تاريخ الفلسفة اليونانية (بيروت : دار العلم للملايين، ١٩٩١) ص١١. ويوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية (بيروت : دار القلم ، د.ت) ص ١٥.
٥ – ماجد فخري ص ١٢.
٦ – والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عزالدين (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٤) للتفصيل حول دور الصيغ في حفظ الفكر الشفاهي وتخزينه واستدعائه، ينظر ص ٧٨–٧٩و٩٣–٩٦.
٧ – ولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد (القاهرة: دار الثقافة ، ١٩٨٤) ص٢٧. ومحمد علي أبوريان، الفلسفة اليونانية (الأسكندرية: دار المعرفة ، ١٩٩٠) ص ١٠، ونتشه ص ٤٤، وبرهييه ص ٥٦، ويوسف كرم ص ١١، وعزت قرني،الأيونية اليونانية، الموسوعة الفلسفية العربية (بيروت: معهد الانماء العربي ١٩٨٨) ٢١٨:٢.
٨ – هرقليطس، جدل الحب والحرب، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد (القاهرة : دار الثقافة، ١٩٨٠) والكتاب ترجمة واعادة تصنيف لشذرات هيرقليطس، وهرقليطس فيلسوف التغير، ترجمة علي سامي النشار وآخرون وملحق كتاب نتشه المذكور أعلاه.
٩ – مارتن هيدجر، نداء الحقيقة ترجمة عبدالغفار مكاوي (القاهرة، دار الثقافة ١٩٧٧) ص ٣٦٣و٣٦٨و٣٦٩.
١٠ – ستيس ص ٦٩.
١١ – أونج ص ٩٥.
١٢ – هيرقليطس ، ينظر الشذرات الآتية : ١٣٥، ٤٩، ١٠٥، ٥٥، ١١٦، ١١٨، ٥٤، ١٢٤، ١٢٣، ٢٥.
١٣ – أونج ص ١١٥.
١٤ – م.ن.ص ٤٤، ٥٨ ، ٨٩.
١٥ – افلاطون، الجمهورية ترجمة فؤاد زكريا (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥) ص ٣٨ ونحيل حيثما اقتضى الأمر على المقدمة الممتازة التي صدر بها فؤاد زكريا محاورة الجمهورية.
١٦ – اندريه إيمار وجانين ابوايه، الشرق واليونان القديمة، ترجمة فريد داغر وفؤاد أبوريحان (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨١) ص ٣٨٩.
١٧ – أبوريان، ص ١٠.
١٨ – محمد ثابت الفندي، مع الفيلسوف (بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٠) ص ٦١. وينظر ستيس ص ١١٣، وبرهييه ص ١١٩ ويوسف كرم ص ٥٠، وماجد فخري ص ٦٦ ومقدمة فؤاد زكريا للجمهورية ص ٣٤.
١٩ – ستيس ص ١٢٣.
٢٠ – يوسف كرم ص ٥٠، وبرهييه ص ١٢٠.
٢١ – ريكس وورنر ، فلاسفة الاغريق ، ترجمة عبدالحميد سليم (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥) ص ٦٢.
٢٢ – ايمار وابوايه ص ٣٨٥.
٢٣ – برهييه ص ١١٩.
٢٤ – م.ن. ص ١٣٧.
٢٥ – مقدمة فؤاد زكريا للجمهورية ص ٣٨–٤٢ ونحن مدينون له بهذه التوصلات.
٢٦ – المبشر بن فاتك،مختار الحكم ومحاسن الكلم، تحقيق عبدالرحمن بدوي (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠) ص٨٢. وابن أبي أصيبعة،عيون الأنباء في طبقات الأطباء (بيروت : دار الفكر ١٩٨٧) ٦٩:١.
٢٧ – المبشر بن فاتك ٨٣، وابن أبي أصيبعه ٦٩:١.
٢٨ – ابو الريحان البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، (حيدرآباد: المطبعة العثمانية، ١٩٥٨) ص ١٣٣، والمبشر بن فاتك ٨٣، وابن أبي أصيبعة ٦٩:١.
٢٩ – المبشر بن فاتك ص ٨٢.
٣٠ – أبو ريان ١٢٤و١٢٧، ستيس ص ١١٣، وورنر ص ٦٣.
٣١ – برهييه ص ١٣٣، يوسف كرم ص ٦٤ وأبوريان١٤٩.
٣٢ – برهييه ص ١٨٣ و ٢٢٢.
٣٣ – يوسف كرم ص ٦٥ – ٦٦.
٣٤ – أحمد عثمان، الشعر الاغريقي (الكويت: عالم المعرفة ١٩٨٤) ص ٢٩٢.
٣٥ – برهييه ص ١٣٨، أبوريان ص ١٥٤.
٣٦ – برهييه ص ١٣٦، ١٣٩.
٣٧ – أبوريان ص ١٥٣.
٣٨ – ستيس ص ١٤٧.
٣٩ – برهييه ص ١٤٥.
٤٠ – عبدالله ابراهيم، السردية العربية (بيروت :المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) ص ١١–١٦.
41. Robert Scholes, Robert Kellog, The Nature of Narrative, (London-Newyork : Oxford university press, 1984) p.52.
42. Northrop Frye, Anatomy of criticism (Newjersey: prenceton university press, 1973) p. 249.
٤٣ – أفلاطون فايدروس، ترجمة اميرة حلمي مطر (القاهرة: دار الثقافة ١٩٨٠)، ص ١٢٣–١٢٨.
٤٤ – أونج ص ١٥٨.
٤٥ – أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية (مشكلات ونصوص) ، (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٨٠) ص ١٣.
٤٦ – أونج ص ٢٩١.
٤٧ – مقدمة فؤاد زكريا للجمهورية ص ١٦٧.
٨٤ – افلاطون، الجمهورية : الكتب ٢، ٣، ١٠.
٤٩ – يوسف كرم ص ٩٣.
٥٠ – أونج ص ٨٠.
٥١ – عبدالرحمن بدوي، أرسطو (الكويت : دار المطبوعات، بيروت : دار القلم ١٩٨٠) ص ٣٦. ومحمد علي أبوريان وحربي عباس عطيتو، دراسات في الفلسفة القديمة، العصور الوسطى، (الاسكندرية؛ دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨) ص ٢٤. وبرهييه ص ٢٢٣. وماجد فخري ص ١٠٠، يوسف كرم ص ١١٤، وورنر ص ١٣٦.
٥٢ – ماجد فخري ص ١٠٠، يوسف كرم ص ١١٤،أبوريان وحربي ص ٢٤.
٥٣ – برهييه ص ٢٢٣.
٥٤ – وورنر ص ١٣٦.
٥٥ – بدوي، ارسطو ص ٣٦ ويوسف كرم ص ١١٦ وابوريان وحربي ص ٢٨، وبرهييه ص ٢٢٦ وماجد فخري ص ١٠٣.
٥٦ – برهييه ٢٢٣، يوسف كرم ص ١١٤، وبدوي ، أرسطو ص ١٠.
٥٧ – وورنر ص ١٣٦.
٥٨ – ستيس ص ٢١٢.
٥٩ – بدوي، ارسطو ص ١٨٧، وللتفصيل حول عرض الآراء المختلفة بصدد الموضوع، ينظر ص ١٨٧–١٩٧.
٦٠– ابوريان وحربي ص ٢٩.

***



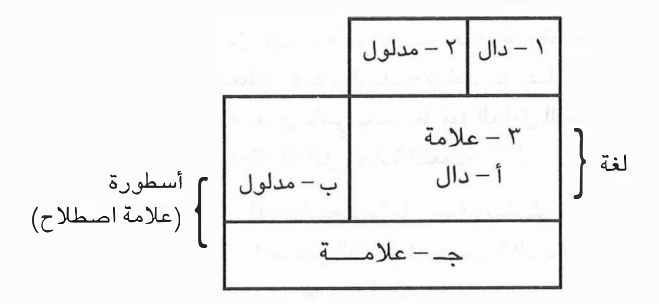
إشكالية المصطلح النقدي
في الخطاب النقدي العربي الحديث

فاضـــل ثـــامر *

مدخل أول:

تزداد يوما بعد يوم الأهمية المعرفية للمصطلح بوصفه بنية سيميائية ودلالية وتداولية مشتركة بين الثقافات واللغات المختلفة. وما دام المصطلح يمتلك حدا سيميائيا ودلاليا واضحا في لغته الأصلية، فإنه يتحول عند ترجمته إلى لغات أخرى إلى لغة تفاهم مشتركة بين الثقافات والشعوب، تكتنز في داخلها رصيدا معرفيا متفقا عليه، مقدما في صورة تعاقد أو عقد قرائي تواصلي وتداولي يتجاوز الحدود المعجمية القارة أو الثابتة ضمنيا Denatation إلى فضاء ايحائي ودلالي حاف Con-notatian والمصطلح،أي مصطلح، لا ينطوي على لغة اعتيادية Language ، وإنما يتشكل في لغة واصفة أو انعكاسية أو ما تسمى أحيانا بـ«ماوراء اللغة» أو ميتا - لغة Meta-Language وهو بهذا يمثل درجة عالية من التجريد، إلا أنه تجريد مفهومي على مستوى اللغة الواصفة وليس تجريدا رياضيا مختزلا، ويمكن القول أن المصطلح هو «كلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، وتقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية لما قد يبدو مشتتا في التصور (١)».

وبهذا، يقف المصطلح في فضاء لساني وسيميائي ودلالي قريب إلى حد كبير من الفضاء الذي تقف فيه كل فروع ما تسمى بالنظرية الواصفة أو الانعكاسية أو الميتا ـ نظرية Meta Theory - حيث نجد استقصاء نظريا في حقل نظري آخر، وهو ما يخلق مستوى أعلى من مستويات التدليل والترميز، يختلف عن المستوى المعروف لشفرات اللغة الاعتيادية، ليغدو لغة ثانية. وبناء على ذلك يمكن النظر الى المصطلح بوصفه دالا أو علامة من نوع خاص يمكن أن نسميه بالدال الاصطلاحي (أو العلامة الاصطلاحية) وهو بهذا شبيه بالدال الأسطوري أو العلامة الأسطورية ضمن نسق سيميائي من الدرجة الثانية، يمارس تأثيره الدلالى على مستوى المعنى الايحائي الحاف وليس على مستوى المعنى الذاتي القار أو الثابت. وكما يرى رولان بارت فان المعنى الايحائي، في مثل هذا النسق، يمثل نوعا من الانتقال من المعنى الدلالي أو الاشاري إلى معنى دلالي جديد آخر. فالمعنى الايحائي يتم عندما تصبح العلامة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول دالا لمدلول أبعد. ولو شئنا تطبيق مفهوم بارت الخاص بالاسطورة على المصطلح، لوجدنا أن هذه العلاقة تنطوي على عملية ثلاثية ترميزية متمثلة في الدال والمدلول ونتاجهما العلامة لخلق بنية دلالية جديدة، حيث يحدث كل شيء كما لو أن الاسطورة (وبالنسبة لنا الدال الاصطلاحي) قد نقلت النظام الشكلى للتدليلات الأولى الى جوانب فرعية يمكن التمثيل لها بالترسيمة السيميائية التالية (٢):



ومن هنا نرى أن المصطلح يقوم في العادة بزحزحة المعنى الثابت للفظ الى دلالات ايحائية وتأويلية جديدة لم يكن يحملها في السابق، وهو أمر سبق وأن تنبه له العلماء والباحثون العرب القدامى. إذ سبق للشريف الجرجاني وأن قال بأن الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء

★ كاتب من العراق.

باسم ما ينقل من موضعه الأول». كما ذهب إلى مثل هذا أبو البقاء اللغوي عندما قال: إن الاصطلاح «هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل اخراج الشيء عن المعنى الى معنى آخر لبيان المراد». وحديثا ذهب مصطفى الشهابي الى القول بأن الاصطلاح «يجعل للالفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية أو الاصلية»، بل انه تنبه للتفرقة بين ما اسماه بالمدلول اللغوي للمصطلح ومدلوله الاصطلاحي(٣).

إن هذا الامتياز الذي يحتفظ به المصطلح في انظمة الدلالة يجعلنا نؤكد على الوظيفة التداولية والابستمولوجية التي يمكن ان ينهض بها كوسيط بين مختلف اللغات، يمتلك الكثير من سمات الوسيط عبر ــ اللغوى، لكنه يظل في الجوهر ينتمي الى المستوى الرمزي SymboliC ـ بمستوى معين ــ بمصطلحات جارلز بيرس السيميائية الثلاثية مقارنة بالايقونة Icon والاشارة Index ان هذا الاستدراك مفيد لأن المصطلح، بوصفه علامة من نوع خاص، هو جزء من التعبير اللغوي، حيث تكون المفردة اعتباطية وغير معللة بشكل عام. وهذا لا يمنع، طبعا، ان يمتلك المصطلح في بعض الاحيان قوة تداولية ودلالية قريبة الى حد ما من طاقة العلامة الايقونية بسبب امتلاكه لمواضعة اجتماعية وثقافية تعاقدية بين مختلف الثقافات واللغات الانسانية. وهذا هو سر تحول المصطلح، في الثقافة الانسانية الى رسول مشترك للتواصل والمثاقفة، له ما له، وعليه ما عليه، بوصفه رسالة مفهومة ومشتركة موجهة إلى البشر. ونتفق هنا مع الدكتور عبدالسلام المسدي الذي يلخص اشكالية المصطلح العلمي بالقول، انه إذا «ما كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتماعية فان المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح. فهو إذن نظام ابلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كما وأضيق دقة. وبذلك يغدو المصطلح، علاميا، بأنه شاهد على غائب، أو هو حضور لغيبة، لأنه تعبير علمي يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل العاقل للمادة اللغوية» (٤).

وإذا ما كان المصطلح بشكل عام يمتلك كل هذه الخصوصية، فان المصطلح النقدي في خطابنا النقدي العربي الحديث بالذات يواجه مجموعة اعقد وأوسع من الاشكاليات التي يتعين على الباحث العربي أن يتصدى لها.

في خصوصية المصطلح النقدي العربي الحديث

تنشأ إشكالية المصطلح النقدي العربي أساسا في أصوله التكوينية المعقدة بوصفه حصيلة لقوى جذب وطرد متباينة هي:

١ ـ المصطلح النقدي في موروثنا النقدي والبلاغي.

٢ ـ المصطلح النقدي في أصوله الغربية المترجمة

٣ ـ صراع المناهج والمفاهيم والنظريات والعلوم اللسانية والسيكولوجية والاجتماعية والانثروبولوجية وغيرها.

٤ ـ محاولة تجاهل المصطلح النقدي بأنواعه أو السعي لتوليد مصطلحات جديدة بطريقة اعتباطية أو انطباعية.

فمن المعروف أن النقد العربي الحديث قد نشأ في مطلع هذا القرن باشتباك مباشر مع هذه القوى. فهو من جهة يمتلك جذورا تراثية نقدية وبلاغية وكلامية وفلسفية ومنطقية عميقة تشده الى الموروث الماضي، وهو من جهة أخرى راح يتطلع الى القيم والمفهومات النقدية والاصطلاحية التي جاء بها النقاد الغربيون، كما شهد الربع الأول من القرن العشرين صراعا مكشوفا بين هذين الاتجاهين: كل اتجاه يحاول ان يشيع مصطلحاته النقدية الخاصة. فالاتجاه الموروث كان يتوسل أساسا بالمصطلح البلاغي واللغوي والاخلاقي والفلسفي أحيانا عند تحليل ظاهرة أدبية أو نص ابداعي، كما وجدنا ذلك في كتابات حسين المرصفي في «الوسيلة الأدبية» وحمزة فتح الله في «المواهب الفتحية» ومحمد المويلحي في نقده لشعر شوقي والشيخ سيد المرصفي الذي كان يذهب ـ على حد قول طه حسين ـ الى القول بأن «كل قديم في هذا المذهب جيد خليق بالاعجاب لرصانته ومتانته، وكل جديد فيه ردىء سفساف لحضارته وهلهلته». (٥) وفي لبنان والشام تمثل هذا الاتجاه في كتابات احمد البربير وابراهيم اليازجي وشكيب أرسلان(٦) وفي العراق تمثل هذا الاتجاه المحافظ في آراء أبي الثناء الالوسي والاب انستاس ماري الكرملي وفي ما كان ينشر في مجلته «لغة العرب» اضافة الى الكثير من الآراء النقدية التي طرحت ابان الصراع بين الزهاوي والرصافي (٧).

إلا أن هذا الاتجاه المحافظ، المرتبط أشد الارتباط، بالموروث وبالمصطلح البلاغي واللغوي سرعان ما راح يتراجع أمام ضغوط الاتجاهات النقدية الحديثة التي راحت تتخذ من النقد الغربي ومصطلحاته النقدية مثالا لها.وهكذا راح المصطلح النقدي الاوروبي يجد سبيله الى الخطاب النقدي العربي عن طريق الترجمة تارة، أوعن طريق التعريب الكلي أو الجزئي تارة أخرى، ويمكن أن نلمس ذلك في كتابات طه حسين والعقاد والمازني وأحمد زكي أبو شادي في مصر ومحمود أحمد السيد ورفائيل بطي في العراق ويعقوب صروف وخليل ثابت وامين الريحاني وجرجي زيدان وخليل مطران وميخائيل نعيمة في الشام. وقد أدى دخول المصطلح النقدي الغربي الى الخطاب النقدي العربي الى ردود أفعال متباينة تتراوح بين القبول والرفض. فقد سخر الشاعر إلياس

أبو شبكة مرة من هوس بعض النقاد المحدثين في نقل المصطلح الغربي معربا بلفظه، مثل مصطلحات «الكوبيسم والريالسم والامبريشنسم والفيو تشرزم.. إلخ» [٨]. إلا اننا، من جهة أخرى، وجدنا استعدادا كبيرا لدى الجيل الادبي الجديد ولدى عدد من الجامعيين الشباب وخريجي الجامعات الغربية لتداول المصطلح الغربي واشاعته، حتى حدث شبه افتراق بين الاتجاهين. ومن المؤسف ان لا تجري محاولة وساطة بين الاتجاهين لصياغة مصطلح نقدي عربي يفيد في آن واحد من المصطلح النقدي الموروث والمصطلح النقدي الغربي، فانحسر المصطلح التراثي الى حد كبير، وكاد النقد العربي الحديث ان يصبح صورة مطابقة لما قدمه لنا الاخر: الغرب. وربما يعود ذلك، في بعض جوانبه إلى تزمت المحافظين، وتطرف المجددين والى المتغيرات العميقة التي بدأ يشهدها المجتمع العربي وبناه الداخلية اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا.

ومما زاد من حدة الصراع وقوع الخطاب النقدي العربي الحديث تحت تأثير الكثير من العلوم الانسانية والاجتماعية، مثل علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الأناسة (الانثربولوجيا) اضافة الى علم اللغة (اللسانيات). إذ راح المصطلح النقدي يستمد الكثير من مصطلحات هذه العلوم مما أدى الى نوع من التداخل والاضطراب، حتى بات من الضروري التأكيد على خصوصية الحمولات المعرفية والمفهومية للمصطلح النقدي - المستمد في الأصل من علوم اخرى - تمييزا له، وتفاديا للتداخل والاضطراب. وفي مقابل هذا المنحى العريض للتأكيد على أهمية المصطلح النقدي ظل هناك اتجاه لا يمكن الاستهانة به ينحو لتجاهل المصطلح الحديث جملة وتفصيلا، أو محاولة استخدام المصطلح بطريقة عشوائية وشخصية. ونجد ذلك متمثلا بشكل خاص في بعض الكتابات النقدية الانطباعية وفي الكثير من الكتابات النقدية الصحفية. ان المصطلح، يكشف عن مواضعة اجتماعية أوعن عقد قرائي وثقافي، ولذا فان اعتباطية تداوله ستؤدي الى ضياع التوصيل والوضوح، «ويترتب على ذلك خطورة الاستعمال الاعتباطي في المصطلح لأن التحكم في المصطلح هو في النهاية تحكم في المعرفة المراد ايصالها والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، والتمكن من ابراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل ابراز العلاقة الموجودة بينهما. ولا شك أن كل اخلال بهذه القدرات من شأنه أن يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي يرمي اليه مستعمل المصطلح» [٩].

المصطلح النقدي العربي والثورة اللسانية والنقدية:

وإذا ما استطاع المصطلح النقدي العربي الحديث أن يستقر نسبيا طيلة النصف الأول من هذا القرن وخلال العقدين الخامس والسادس، فإن العقد السابع قد شهد هزة عنيفة بفعل وصول تأثيرات الثورة اللسانية والنقدية التي شهدتها أوروبا خلال الستينات. إذ تدفقت إلى المعجم النقدي الاصطلاحي العربي المئات من المصطلحات الجديدة، منها مصطلحات لسانية حديثة وأخرى سيميائية اضافة الى مصطلحات نقدية استقاها من علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الأناسة والفلسفة والاقتصاد والمنطق وغير ذلك: ويمكن القول أن تدفق هذا الكم الاصطلاحي وعدم استقراره ترجميا أو مفهوميا، أدى إلى حالة من الاضطراب والفوضى والتداخل مازلنا نلمس آثارها بادية الى اليوم وتجعل من المصطلح النقدي العربي الحديث، في المرحلة الراهنة، اشكالية معقدة بحاجة الى المواجهة والمعالجة من قبل المؤسسات الثقافية والجامعية وهيئات التعريب فى الوطن العربي.

لقد بذلت خلال هذه الفترة بالذات جهود فردية وجماعية لضبط المصطلح النقدي واللساني وضعا وترجمة وتعريبا، وظهرت العديد من المعجمات الاصطلاحية الحديثة، كما انجز مكتب التعريب التابع للجامعة العربية (ومركزه الرباط) مهمات كبيرة وقدمت مجلته (اللسان العربي) خدمات جليلة للمصطلح النقدي، وفتحت صفحات أمام الباحثين والمترجمين لنشر الكثير من المسارد والمعجمات الاصطلاحية الجادة [١٠]. وأسهمت المجامع العلمية العربية بجهود خاصة في هذا المجال، وان ظل اهتمامها بالمصطلح النقدي الحديث ضعيفا قياسا لاهتمامها بترجمة ووضع المصطلحات الخاصة بالعلوم الطبيعية والاجتماعية. وقدم المترجمون والباحثون والجامعيون العرب خدمات جليلة في هذا المجال عن طريق جهودهم في وضع المعجمات والقواميس الاصطلاحية أو عن طريق تذييل أعمالهم بمسارد اصطلاحية أغنت الرصيد الاصطلاحي العربي. ويمكن ان نشير هنا الى جهود محمد رشيد الحمزاوي ومحمد مندور وعبدالرحمن ايوب وتمام حسان، وصالح القرماوي واحمد مختار عمر وعبدالسلام المسدي وعلي القاسمي ومحمد حسن باكلا وجبور عبدالنور ومجدي وهبة وكامل المهندس وحمادي صمود ومحمد برادة ومرتضى جواد باقر ويوئيل عزيز ومجيد الماشطة وماجد النجار وجميل نصيف وميشال زكريا وسعيد علوش وعلية عزت واحمد مطلوب، وعبدالحق فاضل وعشرات غيرهم.

ولكن، وعلى الرغم من الجهود الجماعية والفردية المبذولة في هذا الميدان فالمصطلح النقدي العربي الحديث، وبشكل خاص منذ السبعينات وحتى الوقت الحاضر، يعاني من الاضطراب وعدم الاستقرار. اذ غالبا ما نجد مقابلات موضوعة أو مترجمة أو

معربة مختلفة للمصطلح الواحد. ويمكن الاستدلال على ذلك بشواهد حية مستقاة من الممارسة النقدية وتداولية المصطلح النقدي فلو شئنا الاقتصار على بعض الفروع المعرفية التي رفدت المصطلح النقدي مثل اللسانيات والسيميائية وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأناسة لوجدنا مصداقا على ذلك. وكما سبق لنا وان بينا في موضع اخر فان مصطلح اللسانيات LINGNISTICS نفسه مازال عرضة للاختلاف والاخذ والرد بين المترجمين واللسانيين العرب. وربما يمثل الصراع من اجل استقرار ترجمة هذا المصطلح، نموذجا حيا للوضع الراهن للمصطلح اللساني والنقدي، فمازلنا نجد مجموعة من المقابلات الترجمية التي لم يستقر على اي منها مثل مصطلحات: علم اللغة، فقه اللغة، اللسانيات، علم اللسان، علم اللسانة، الألسنية وغيرها فقد مال اللسانيون والمترجمون في المشرق العربي الى الاخذ بمصطلح «علم اللغة» الذي سبق للعرب وان استخدموه وخصوا به تحديدا دراسة الالفاظ مصنفة في موضوعات بحث دلالاتها، وهو ما يحدد مجال اعداد المادة اللغوية وتبويبها في نسق ييسر وضع المعاجم [١١]. وهناك من مال الى مصطلح «علم اللسان» الذي سبق وأن اطلقه الفارابي على كل العلوم العربية. وقد اتفق المشاركون في الندوة التي نظمها مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية التابع للجامعة التونسية عام ١٩٨٧ على تكريس لفظ «اللسانيات» اسما لهذا العلم الذي تجاوزت مسمياته المختلفة أكثر من عشرين لفظا. وعلى الرغم من ذلك فمازال من يفضل استخدام مصطلحات اخرى مثل «علم اللغة»، بل أن باحثا عربيا في اللسانيات الحديثة هو د. أحمد مختار عمر يصر في دراسة حديثة له نشرها عام ١٩٨٩ على تفضيل مصطلح «الألسنية» على مصطلح «اللسانيات» وقدم الباحث المبررات التي تدفعه الى هذا التفضيل [١٢]. كما نجد ان الثنائية اللسانية الاساسية Langue/ Parole تترجم بطرق مختلفة فكلمة Longue الفرنسية تترجم تارة بـ «لسان»، وأخرى بـ «لغة» وثالثة بـ«نظام لغوي»، بينما تترجم كلمة parole الفرنسيةبـ «الكلام» أو «اللفظ» أو «الحدث الكلامي». ومصطلح Grammar المعروف يترجم حينا بـ«القواعد» وحينا اخر بـ«النحو» وينطبق الأمر على مصطلح Syntax الذي يترجم بمقابلات عديدة مثل «النحو» و«القواعد» و«التركيب» و«نظم الجملة» وما الى ذلك [١٣]. أما ثنائية العلاقات السياقية/ الاستبدالية Syntagmatic/Pardigmatic فتجد لها مقابلات متعددة منها ترجمة Syntamatic بالمقابلات الاصطلاحية التالية؛ السياقية، الخطية، الافقية، النسقية، الضميمية، التراصفية، الترابطية وغير ذلك، وترجمة مصطلح Paradigmatic بمقابلات مثل الاستبدالية، الاختبارية، الجدولية، الايحائية، الرأسية وما إلى ذلك.

وإذا ما كانت السيميائية احد الروافد المهمة التي اغنت المصطلح النقدي، فإنها من جهة ثانية قد أثارت اضطرابا متزايدا بسبب عدم استقرار مصطلحاتها في الاصل وجدتها النسبية، بل ان السيميائية ذاتها بوصفها علما لم تستقر على مصطلح مشترك. فمن المعروف أن هذا المصطلح يتقاسمه في اللغة الانكليزية تعبيران احدهما هو Semiology الذي استخدمه فرديناند دوسوسور في كتابه «دروس في الألسنية العامة» [١٤] والاخر هو Semiotics الذي جاء به الفيلسوف وعالم المنطق الامريكي جارلز بيرس. وكانت الخطوة الأولى التي قام بها بعض المترجمين تتمثل في التعريب الصوتي للمصطلحين فوجدنا مصطلحي السيميولوجيا والسيميوطيقا (وأحيانا السيميوتيك). الا أن عملية الترجمة اللاحقة اضافت مقابلات جديدة منها علم الاشارات، الاشاراتية، علم العلامات، العلاماتية، علم الأدلة، السيميائية، السيميائيات. ويخيل لنا انه افضل هذه المصطلحات هو مصطلح السيميائية لانه يحمل جذرا عربيا، كما يحمل ايضا معطى صوتيا. معربا، للصوت الاجنبي، ويقبل الاضافة والجمع والنسبة والاشتقاق. «الامر ينطبق ايضا على بقية مصطلحات السيميائية وبشكل خاص مصطلح sign الذي يترجم بمقابلات مثل : الاشارة، العلامة أو الدليل.

ولو دخلنا ميدان النقد ذاته لوجدنا اضطرابا غير قليل، وبشكل خاص في المصطلحات الخاصة بالشعرية والسردية ونقد النقد وغيرها. مصطلح «الشعرية» Poetics مثلا ظل عرضة للتقلب بين عدد من المقابلات الترجمية منها: الانشائية، فن الشعر، نظرية الأدب، الشاعرية، قضايا الفن الابداعي، علم الأدب، صناعية الأدب قبل أن يستقر مصطلح «الشعرية» في الخطاب النقدي [١٥]، ونعرف جيدا ان مصطلح البنيوية Structuralism ظل عرضة للتغير، فقد شاع في البداية مقابل ترجمي آخر هو «الهيكلية» وبعضهم استخدم مصطلح التركيبية أو البنائية. كما ان مصطلح «الخطاب» Discourse قد جمع حوله مقابلات ترجمية لا حصر لها مثل: القول، الاطروحة، الحديث، الانشاء، لغة الكلام، الكلام المتصل، اسلوب التناول، وغير ذلك [١٦]. ولو حاولنا التوقف أمام عناصر المرسلة التي وضع صيغتها المعروفة رومان جاكوبسن وكذلك الوظائف المتفرعة عنها لوجدنا تباينات هائلة وغريبة. اما في مجال السردية Narratoloy ـ وهو علم جديد نسبيا ـ فان عدم استقرار المصطلح السردي واضح للغاية. وفي دراسة خاصة وجدنا ان هذا المصطلح تتقاسمه المقابلات الترجمية التالية: علم السرد، السرديات، السردية، نظرية القصة، القصصية، المسردية، القصيات، السردلوجية، الناراتالوجيا [١٧] وغير ذلك وهي مقابلات تعتمد الترجمة والتعريب الجزئي والكلي. كما قمنا في موضع آخر بدراسة تحولات الثنائية السردية التي وضعها الشكلانيون الروس وهي ثنائية المتن الحكائي/المبنى الحكائي: Sjuzhet/Fabula وصلتها بثنائية القصة/ الحبكة Story/Plot وبالثنائية السردية البنيوية القصة/ الخطاب Story/ discourse [١٨].

من كل ما تقدم، يتبين لنا ان المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الحديث مازال يعاني من الاضطراب والتداخل وعدم الاستقرار. ولهذا يود كاتب هذه الورقة أن يقدم المقترحات التالية:

* العمل على وضع معجم اصطلاحي خاص بمصطلحات النقد الأدبي يوحد الجهود الفردية والجماعية ويضع قواسم عمل مشتركة ومقبولة من قبل المترجمين والباحثين والنقاد العرب.

* السعي لتأسيس مصرف للمصطلحات النقدية، وهو اتجاه حضاري بدأت تأخذ به الكثير من الدول المتقدمة[١٩].

* اعادة فحص المصطلح النقدي واللساني والبلاغي الموروث والعمل على امكانية اعادة تشغيل وتداول بعض مفرداته تجنبا للقطيعة الحاصلة في الوقت الحاضر بين المصطلح الموروث والمصطلح الحديث.

* العمل على تأصيل المصطلح النقدي وتجذيره وتحريره عن الارتباط المباشر بعلوم اجتماعية مجاورة مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الاناسة وغير ذلك.

* إعادة النظر في الكثير من المصطلحات النقدية المتداولة والتي استخدمت بطريقة اعتباطية ولم تكن دقيقة مثل مصطلحات «الشعر المنثور» و«الشعر الحر» و«الشعر المنطلق» وغير ذلك.

* اعادة فحص الرصيد الاصطلاحي عند مختلف النقاد وملاحظة سيرورة تداولية المصطلحات المختلفة، كما جرى مؤخرا عند دراسة الخطاب النقدي عند نقاد أمثال طه حسين والعقاد ومحمد مندور.

* السعي لنشر الثقافة المعجمية والمصطلحية والوقوف ضد محاولة تجاهل العقد المصطلحي أو التصرف الاعتباطي والعشوائي بالمصطلح النقدي.

* التأكيد على أن مهمة الباحث العربي الحديث لا تقتصر على عملية ترجمة المصطلح الاجنبي وانما تتعدى ذلك الى عملية وضع المصطلح الجديد.

* التأكيد على أن المصطلح ليس مجرد وحدة معجمية اعتيادية Lexeme وانما هو مسألة معرفية (ابستمولوجية) ومفهومية قبل كل شيء. ولذا يفضل أن يدعم المصطلح بتحديد دلالي يبين مجال اشتغال المصطلح وحمولته المعرفية والمفهومية.

* السعي لحل الإشكال الناجم احيانا عن ترجمة المصطلح من عدد من اللغات الاجنبية الاصلية Source Languages وذلك عن طريق عمل جماعي مشترك يعتمد على دلالة المصطلح المعرفية لحل أي لبس أو اختلاف محتمل.

* تشجيع المؤسسات الثقافية والجامعية والمجامع العلمية العربية وهيئات التعريب في الوطن العربي على مواصلة العمل على نشر المعاجم الاصطلاحية وعقد المزيد من الندوات والحلقات الدراسية الخاصة بالمصطلح النقدي العربي، القديم منه والحديث.

* التأكيد على المترجمين والباحثين والنقاد على ضرورة اعتماد الاسس العلمية في وضع المصطلح أو ترجمته أو تعريبه واعتماد مبادىء وضع المصطلحات التي أقرتها المجامع العلمية العربية ومكتب تنسيق التعريب بالرباط[٢٠].

الهوامش:

١ ـ بوحسن، احمد «مدخل الى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث» مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدد (٦٠ ـ ٦١) كانون الثاني ـ شباط ١٩٨٩، بيروت، ص ٨٤.

٢ ـ هوكز، ترنس (تجرمة الماشطة، مجيد) «البنيوية وعلم الاشارة» دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص ١٢٠ ـ ١٢١.

٣ ـ مطلوب، د. احمد، «معجم النقد العربي القديم» دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩، ص ١٠.

٤ ـ المسدي، د عبدالسلام «قاموس اللسانيات» الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٤ ص ١٣.

٦ ـ ياغي، د. هاشم «النقد الأدبي الحديث في لبنان» الجزء الأول، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ص ١١، ٧٩، ١٨٦.

٧ ـ مطلوب، د. احمد، «النقد الأدبي الحديث في العراق»، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢٠ ـ ٢٦.

٨ ـ ياغي، د. هاشم «النقد الأدبي الحديث في لبنان» الجزء الثاني، الهامش رقم (١) ص٨. ومن المفيد ان نذكر المقابلات الترجمية لهذه المصطلحات:

التكعيبية: الكوبيسم Cubism

الواقعية: الريالسم Realism

الانطباعية: الامبريشنسم Impressienism

المستقبلية: الفيوتشرزم Futurism

٩ ـ بوحسن، احمد «مدخل الى علم المصطلح» ص ٨٤.

١٠ ـ الخطابي، محمد محمد، «رسالة المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي» مجلة «اللسان العربي» المجلد العاشر، الجزء الثاني، يناير ١٩٧٣، الرباط، المغرب ص ١٥ ـ ٣٦.

١١ ـ المسدي، د. عبدالسلام «قاموس اللسانيات» ص ٦١.

١٢ ـ عمر، د. احمد مختار «المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية» «مجلة عالم الفكر»، المجلد العشرون، العدد الثالث ١٩٨٩، ص ٨ ـ ٩، الكويت.

١٣ ـ ثامر، فاضل «اللغة الثانية ـ في اشكالية المنهج والنثرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث» المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، (ط ١) ص ١٧٧.

١٤ ـ دي سوسير، فرديناند، «دروس في الالسنية العامة» ترجمة صالح القرماوي واخرين، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ١٩٨٥ ص ٣٧.

١٥ ـ ثامر، فاضل «اللغة الثانية» ص ١٠١.

١٦ ـ ثامر، فاضل «مدارات نقدية ـ في اشكالية النقد والحداثة والابداع» دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧ ص ٢١٢ ـ ٢١٧.

١٧ ـ ثامر، فاضل «اللغة الثانية» ص ١٧٨ ـ ١٨٠.

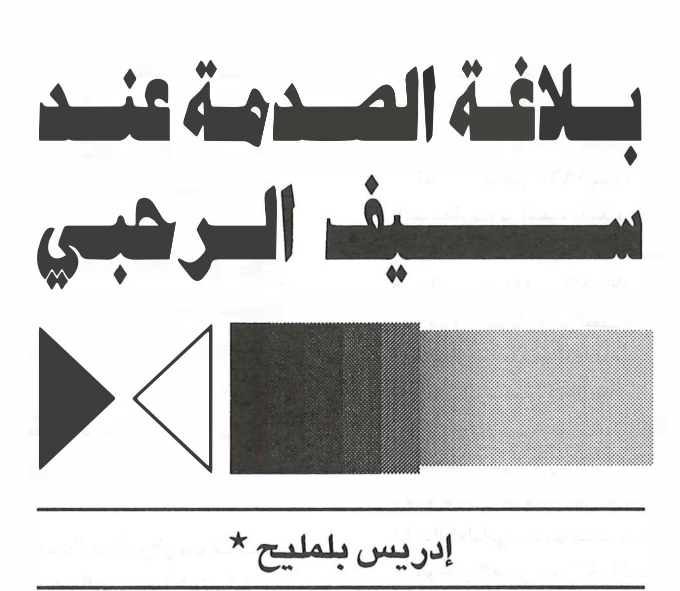
١٨ ـ ثامر، فاضل، المصدر السابق ص ١٨٤ ـ ١٩٠.

١٩ ـ القاسمي، د. علي «مقدمة في علم المصطلح» دائرة الشؤون الثقافية، سلسلة «الموسوعة الصغيرة» ١٩٨٥ ص ١٦١ ـ ٢٠٥.

٢٠ ـ القاسمي، د. علي، المصدر السابق ص ٩٢ ـ ١٢٤

* * *

بـلاغـة الصـدمـة عنـد سـيـف الـرحبي



إدريس بلمليح *

سننطلق في هذا المقال من فرضية أساسية نعتقد انها صحيحة إلى أبعد حد ممكن فيما يتعلق بالإبداع الفني. ومن فرضية نعترض في ضوئها على الرأي الشائع بأن هذا الابداع في مجال الشعر موقوف على اللغة، إذ هو خرق لنظامها المتواتر، وتجديد لبنياتها، ثم تشكيل متراكب لمستوياتها المختلفة.

إن الإبداع تفاعل بالعالم، يتم في إطار مجالات تخيلية لا يمكن أن تكون جاهزة أو موجودة بشكل قبلي، وإنما هي شيء ناشيء بعد هذا التفاعل، وقادر على أن يتبلور بأدوات تعبيرية مختلفة ومتعددة.

ولذلك فإن المبدع الحق هو القادر على أن يتفاعل خارج ما هو موجود ومتواتر ويومي، في مستوى التصورات البشرية وآلياتها المعهودة. إنه شخص يقيم بينه وبين مظاهر الكون علاقات جديدة لا يمكن أن نلمسها لدى غيره من المبدعين، ولذلك فإنه حين يريد التعبير عن هذه العلاقات يجد نفسه بإزاء أدوات تعبيرية عليه أن يغيرها باستمرار، أن يتصادم مع بنياتها الجاهزة، ويسعى إلى أن يجد لنفسه طريقا خاصا عبر هذا التصادم وذلك التغيير.

إن الإبداع من وجهة النظر هاته قائم على التفاعل والتصور أولا، ثم على التعبير ثانيا. فينتج عن ذلك أن التقليد تقليد للتصورات التي لا نعدم أن نجد لها ألفاظا وتراكيب مختلفة في مستوى السطح، ولكنها جامدة أو ميتة في مستوى العمق، إذ تفتقر إلى التفاعل الذي يصح أن نسميه في هذا المقام تجربة أو معاناة فنية.

لقد نشأ عن هذا التقليد في مستوى التصور، ما يمكن أن نسميه بلاغة لفظية، يعتقد أصحابها أن اللغة موجودة بالشكل الذي هي عليه، وأن الشاعر لا يعدو أن يكون قد أدرك داخل هذه اللغة بعض علاقات التشابه والتضاد، ثم

★ ناقد وأستاذ جامعي من المغرب.

صب ذلك في قوالب قد تميزه عن غيره من الشعراء، ولكنه بالرغم من ذلك ليس هو ما هو، وإنما هو ما هو غيره. أي أنه ينقل هذا اللفظ من معنى إلى معنى، أو يستعير هذه العبارة لغير ما وقع لها في أصل اللغة.. إلخ إن هذه البلاغة جهاز يخنق الإبداع الفني، ويوقف فعاليته، ويمارس ضده رقابة لغوية تشجب التخيل الشعري وترتد به إلى القوالب المعجمية الجاهزة.

إننا نزعم في إطار الفرضية السابقة أن الإبداع موجود قبل التركيب اللغوي، بل قبل أن تنتظم معطياته داخل مجالات تصورية محددة. إنه يوجد في إطار العلاقة التخيلية التي يقيمها المبدع بالعالم من حوله. ولذلك فإن مفهوم القارىء الذي نسعى إلى تأسيسه وإلى التعبير عنه في هذا المقال ليس قارئا تقليديا منفصلا عن المبدع، ومتوخيا أن يعكس جهازا مفاهيميا غريبا عن علاقة هذا المبدع بالعالم؟ وإنما هو قارىء يحاول باستمرار أن يقيم مع العالم العلاقة التخيلية والتفاعلية نفسها التي تمثلها المبدع وعبر عنها ثم حاول نقلها إلى غيره. وذلك ما يمكن توضيحه من خلال الترسيمة التالية:

العالم ◁——▷ المبدع ◁——▷ القارىء ◁——▷ العالم
تفاعل تخيلي — لغة — تفاعل تخيلي

إن هذه الترسيمة تقفنا بشكل واضح على أن اللغة تقع في موقع وسط بين المبدع والقارىء؛ ولذلك فإنها مجرد وسيلة لإدراك العالم المتخيل لدى الشاعر، دون أن تكون جهازا تاما لمحاولة استيعاب مجمل ما يكتشفه هذا الشاعر من تصورات غير موجودة قبل اكتشافه المبدع.

إن العالم بالنسبة للمبدع هو الأصل، والتفاعل التخيلي قدرة خارقة على اكتشاف معرفة جديدة وأصيلة داخله. ثم يأتي التعبير اللغوي وغير اللغوي ليجانس بين المعرفة المتخيلة والوسيلة القادرة على أن تعبر عنها. ولذلك فإنه يصح أن نعتبر المعرفة التخيلية التي يكتشفها المبدع عن طريق تفاعله بالعالم مجالا لإدراك معان تصورية هي أصل الإبداع بالنسبة اليه. وتكون اللغة بعد أن تتغير معالم بنيتها، ومعطياتها الجاهزة، غلافا لهذه المعاني، ووسيلة لنقلها إلى القارىء.

وهنا لابد من أن نقف عند عبد القاهر لنشرح أمورا لابد من شرحها، إذ ينسجم تصورنا لمجال التخيل واللغة هذا المجال مع المفهوم العام الذي اسسه للمعاني الأول والمعاني الثواني.

يقول:

«الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض...

وإذ قد عرفت هذه الجملة، فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى. تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك» (١).

إن هذا الضرب الثاني من الكلام هو لغة الإبداع الفني بامتياز، ولكن المسألة لا تقف عند هذا الحد من تقسيم الكلام إلى ضربين، بل تتعدى ذلك الى اعتبار المعاني الثواني أصلا لهذا الابداع ومنطلقا اليه. ومن هنا يصح اعتبارها اولية بالنسبة للشاعر او الفنان، إذ هي مجال تخيله ومدار تصوراته وبالتالي فإن معرفته الابداعية وتفاعله بالعالم مرتبطان ارتباطا حيويا ومنتجا بهذه المعاني الأولية. ولذلك فإنها (مجاز واستعارة وكناية وتمثيل) بالنسبة للقارىء أو المتلقي. أما بالنسبة للمبدع، فإنها بمثابة معرفة مكثفة عن طريق التخيل، لا يمكن التعبير عنها إلا بما عبر عنها به. أي انها ليست خرقا أو تغييرا لنظام اللغة إلا من زاوية نظر معجمية أو نحوية مرتبطة بالمتلقي وبالعادات اللغوية التي تشبع بها. في حين انها بالنسبة للمبدع نظام قائم بذاته يختلف عن اللغة اليومية بشكل جذري، ويمتح مكوناته من مجال التخيل لديه. ومن هنا يكتسي هذا النظام صبغة الغموض، والتصادم بالقواعد المتواترة، ثم تصبح معطياته مفاجئة تثير لدى القارىء ردود فعل متنوعة ومختلفة الى حد التنافر أحيانا.

إن بلاغة المفاجأة قائمة في رأينا على الدهشة الجمالية التي نحسها ونحن نكتشف مع المبدع معانيه الأولية التي هي معان ثانية بالنسبة لأفق انتظارنا الجاهز والمرتبط كما قلنا قبل قليل — بعاداتنا اللغوية. أي أن المفاجأة التي سنعتبرها هنا مصدرا للمتعة الجمالية، تكمن في إدراك مجال التصور لدى المبدع واكتشافه انطلاقا من المعطيات اللغوية التي تعكسه في نوع من التماثل الحيوي والمتميز عند كل مبدع أصيل ومتفرد. يقول سيف الرحبي:

ذكرى الحاضر (٢)

وحيدا، وخلف الجبال البعيدة في الذكرى
... سادرا أرقب المغيب

هذا الدم المنساب على اجنحة طائر
ثعبانا يفترس النهار بعينيه الدامعتين بالسواد
وخلف الأكمة يلعب النمر مع صغاره، مضيئا
طلائع هذا الليل القادم
بمخالب أكثر حنانا من جسد امر
وحيدا من غير امل
ومن غير رغبة
هكذا... هكذا
حتى اختفي مع سكان مدينة
غرقت في البحر
أو اختفي في كأس.

وأول ما يفاجئنا في هذا النص عنوانه المتميز الذي لا يمكن أن يتقبله جهاز اللغة اليومية لدينا، إذ يصطدم هذا الجهاز بعلاقة التناقض بين:

ذكرى ≠ الحاضر

على اساس أن الذكرى زمن يرتبط من الناحية الدلالية بالماضي الذي نستحضره، والحاضر زمن لم ينته بعد.

إن هذه الدهشة الأولية أمر قد نستطيع تبريره في إطار البلاغة العربية القديمة، وذلك على اعتبار أن كلمة (الحاضر) مجاز مرسل علاقته اعتبار ما يكون، إذ كل حاضر لابد له من أن يصبح ماضيا ولكن هذا التبرير غير كاف بالنسبة الينا، لأنه يفسر لنا آلية المجاز المرسل، دون أن يبررها هي نفسها، اعتمادا على أنها معنى متفرع عن تصور أولي وأصلي لدى الشاعر، لم يخرق به اللغة المتواترة، بقدر ما عبر في أصالة تامة عن معرفة متخيلة واكتشاف إبداعي لا سبيل إلى نقله أو ترجمته إلا عبر علاقة التناقض المشار إليها أعلاه. إن زمن الشعر زمن عمودي، يوقف اللحظة الحاضرة، ويتجه بها نحو العمق،[٣] وذلك بهدف تدمير الزمن السطري، وتحويله إلى زمن ذاكري وذلك ما يفاجئنا لدى سيف الرحبي ـ إذ أدرك في مستوى إحساسه الجمالي أن الزمن بمعناه الفيزيائي المتداول زمن عابر تمحي في إطاره اللحظة الحاضرة لتحل محلها لحظة لاحقة، في حين أن زمن الفن زمن مطلق، تمثل اللحظة منه ديمومة متوقفة لاحدود لها. ولذلك فإن:

ذكرى: + زمن + ماض

الحاضر: + زمن + حاضر

تصور أولي نابع من زمن الشعر، وتركيب لغوي يفاجئنا بعلاقة التناقض التي تجمع بين عنصريه الدلاليين، ثم نندهش بإزاء هذه العلاقة ونسعى إلى تبريرها بأشكال محطفه، والأصل فيها أنها عبارة نابعة من صميم التصور الفني للزمن. والمفاجأة الثانية أن الزمن يتوحد بالمكان حتى لا تناقض بينهما.

يقول:

... وخلف **الجبال** البعيدة في **الذكرى**

وهي عبارة قد نحملها على الاستعارة فنقول انه استعمل الجبال بمعنى الذكريات المتراكمة كأنها قطع الجبال الراسخة... فنفاجأ مفاجأة معجمية لا نعدم أمثلة لها عند كثير من الشعراء. ولكن الامر عند سيف الرحبي لا يقف عند هذا الحد، بل يتعداه إلى قلب نظام دلالي راسخ ومتمكن بالنسبة للغة الإدراك والتواصل اليومي ونعني بذلك نظام:

مكان Vs زمن

الذي يصبح لديه:

مكان ≃ زمن

أي أن علاقة التناقض في لغة الإدراك تصبح علاقة شبه تساو أو انسجام في لغة التصور. ولذلك فإنه لا حدود للمكان كما أنه لا حدود للزمن، ثم لا حدود تفصل بين الزمن والمكان فيما يفاجئنا به شاعر (الربع الخالي).

ولذلك فان الشعور بالوحدة بإزاء هذا المطلق، شعور حاد وقوي، يواجهه الجسد الذي لا حدود لحركته هو أيضا، إذ تتداخل الحواس لدى الذات الشاعرة، وتختلط الى الدرجة التي تصبح معها علامات الجسد ووظائفه ذات توجه مركزي يتحدد في التفاعل بهذا المطلق واستيعابه ضمن مظاهر أخرى من مظاهره الاساسية التي لابد من أن تتكامل مع مقولة: زمن Vs مكان.

لقد انعكس الشعور بالوحدة الحادة بشكل واضح في قوله:

(وحيدا...)، ثم تأكد هذا الشعور بشكل غير مباشر عن طريق ايراد هذه الكلمة في بداية القصيدة، اي بعد العنوان: (الزمن المطلق≃ذكرى الحاضر)، وبجوار الجملة الدالة على (المكان المطلق≃خلف الجبال البعيدة في الذكرى). وهو ما قد يبرر التفاعل الذي أشرنا إليه قبل قليل، والذي يتلخص في محاولة استيعاب الذات لزمن لا نهاية أو بداية له، ولمكان غير خاضع لمفهوم الحدود الجزئية أي:

عالم مطلق ⇄ ذات شاعرة

فلابد ان تكون هذه الذات قد حطمت حدود حركة الجسد للتفاعل مع عالم لا حدود له هو أيضا. فنفاجأ بذلك

في قوله: سادرا أرقب المغيب!

فالذي نعرفه أن الذي يرقب لابد له من أن يكون متيقظا قد استنفر حواسه ليلاحظ أو يدرك هذا الذي يرقب. أما أن نكون سادرين ونحن نرقب فعبارة لا يمكن أن تفسر في مستوى لغة الإدراك إلا في إطار علاقة التناقض التي ستتشاكل مع تناقض عناصر الجملتين السابقتين في هذا المستوى؛ ثم تنسجم انسجاما تاما مع تفسيرنا لهذا التناقض على أساس أنه انصهار للمكونات الدلالية المتناقضة ضمن تصور شعري وجمالي يجعل حركات الجسد حركة مطلقة ومتفاعلة مع عالم مطلق.

أي أنه كان بامكانه أن يقول:

سادرا أرقب..

حالما أرقب...

نائما أرقب...

ولكنه ليس بإمكانه أن يقول:

يقظا أرقب...

إنها حال الشعر، أي حال الجسد الذي لا حدود له في تفاعل مع عالم لا حدود له.

وستجيب (البلاغة) التعليمية بأن (سادرا) لا تعدو أن تكون استعارة تمثيلية هى للربيئة والعين الذي هو في حال بين اليقظة والنوم، والذي لابد له من أن يغالب نومه... إلخ فلا مفاجأة إذن. إلا أن كلمة (المغيب) تفيد بأن التصور اصلي بالنسبة للشاعر، إذ نقف من خلالها على أن الذات منسجمة انسجاما تاما مع ما تتفاعل به، ثم هي معبرة عن هذا التفاعل بما يتشاكل معه في المستوى الدلالي تشاكلا تاما وحيويا إلى أبعد حد ممكن، فلا نقل اذن ولا استعارة، وانما هي معان أولية معبر عنها بلغة أولية هي لغة الشعر المفاجئة للغة الادراك:

سادرا أرقب ≃ بين النوم واليقظة ≃ الذات

المغيب ≃ بين الليل والنهار ≃ العالم

ويزداد هذا العالم الذي لا حدود له اتساعا وشمولية حين ينضاف إلى عنصر الحركة عنصر اللون ليشكلا مقولة دلالية توازي مقولة: زمان VS مكان، فتتشاكل معها داخل مجال التصور، وتنصهر بمجمل جزئياتها في إطار تفاعل الذات مع العالم، وفي اطار اللغة المعبرة عن هذا التفاعل. إن كلمة (المغيب) تفيد وقت الغروب ومكانه في آن واحد. أي أنها داخلة في اطار مقولة: زمان VS مكان الدالة - كما قلنا فيما يخص (الجبال والذكرى) — على تناقض دلالي في مستوى الادراك، وعلى تداخل يحطم حدود هذا التناقض في مستوى تخيل الشاعر ليتم تفاعل ذات لا حدود لها مع عالم لا حدود له.

وذلك ما يتأكد بشكل اكثر حدة وتوترا حين نتعرف على أن (المغيب) لا يعني فقط زمن غروب الشمس أو مكانها الذي هو الأفق المترامي أمام الشاعر السادر والمتيقظ، وإنما يتعدى ذلك ليشمل حركة الشمس ولون الأفق أيضا:

سادرا أرقب المغيب

هذا الدم المنساب على أجنحة طائر

فنستخلص شيئين اثنين:

أولهما أن (المغيب) ينساب ويتسلل - أي انه ليس زمنا ومكانا بقدر ما هو حركة.

والثاني أنه بمثابة دم يسيل ويمر فوق أجنحة طائر، أي أنه محمر حمرة شديدة يخالطها بعض السواد.

ومن هنا تنبثق المقولة الثانية التي أشرنا قبل قليل إلى تشاكلها التام مع مقولة الزمن والمكان، ونقصد بذلك مقولة:

حركة VS لون

ولعل التفسير المعهود سيدّعي أن الشاعر لم يزد على أن شبه الشمس الغاربة بالدم المنساب، وأن الجامع بينهما انما هو الحمرة. ولكننا من منظور بلاغة المفاجأة نصر على أن (المغيب) و(الدم المنساب) عبارتان مختلفتان لمظهر واحد من مظاهر الكون، هو الغروب الذي يتفاعل معه الشاعر في اطار تدمير الحدود الادراكية بين الحركة واللون. وذك بدليل استعماله لاسم الاشارة (هذا). أي أن الامر ليس تشبيها بقدر ما هو استعمال عبارتين اصليتين ونابعتين من مجال تصوري واحد هو حركة الغروب ولونه. وهو ما نقف من خلاله على أنه لا حدود بين: وقت الغروب ومكانه وحركته ولونه، ثم لا حدود بين الغروب (+حمرة +حركة: انسياب الشمس في الافق) وبين الدم المائر (+ حمرة +حركة انسياب الدم على أجنحة طائر). أي أنه بامكاننا أن نقول:

- سادرا ارقب المغيب المنساب على أجنحة طائر.

- سادرا ارقب الدم المنساب على أجنحة طائر.

ولكننا سنكون في هذين التعبيرين بصدد تدمير الحدود بين عنصري مقولة واحدة هي مقولة: حركة VS لون.

في حين أن الشاعر يسعى في مستوى التخيل الجمالي

إلى تغييب الحواجز بين مقولات إدراكية قد تكون متباعدة في مستوى لغة العقل إلى أبعد حد ممكن. ونعني بذلك الحدود الادراكية بين: الزمن VS المكان، الحركة VS اللون والتي تصبح لديه حدودا متداخلة تنم بشكل واضح عن تفاعل ذات مطلقة مع عالم مطلق.

فكما أن الزمن لا حدود له: ذكرى الحاضر (زمن ≃ زمن) والمكان والزمن متداخلان: الجبال.. الذكرى (مكان ≃ زمن) وحركة الجسد حركة مطلقة: سادرا أرقب (حركة ≃ حركة) كذلك لا حدود بين الحركة واللون: المغيب، دم منساب (حركة≃لون، لون ≃حركة).

بل لا حدود بين اللون واللون كما سنتعرف على ذلك بعد قليل، وبعد أن نؤكد على أن المقولتين متداخلتان في إطار المطلق التخيلي عند سيف الرحبي. أي أن النظام الدلالي:

زمن VS مكان VS حركةVS حركةVS لون

يصبح في مستوى التخيل:

زمن ≃مكان ≃حركة ≃لون

ليعكس بشكل حيوي وأصيل تفاعل هذا الشاعر مع مظاهر الكون انطلاقا من تخيل مطلق لا حدود ضمنه بين الذات والعالم من حولها. وهو ما يمكن أن نعبر عنه بالرسمة التالية:

عالم ≃ ذات

إن تداخل المقولتين السابقتين وحده الذي يفسر تداخل عناصر اللوحة الرائعة التي يرسمها الشاعر للمغيب:

هذا الدم المنساب على أجنحة طائر
ثعبانا يفترس النهار بعينيه الدامعتين بالسواد، أي أن

المغيب دم ينساب فوق أجنحة طائر. وهو ما يقتضي كون الفضاء البعيد بمثابة ذبيحة يتقاطر منها دم محمر، ويبتعد بها طائر خرافي سيسقط بها جهة الظلمة. ولكن هذه الذبيحة نفسها بمثابة ثعبان يفترس النهار ويغتاله بما يتقاطر من عينيه من دمع أسود أو ظلمة!.

وذلك ما يقتضي أن نقول: إن هذه اللوحة المتخيلة عن طريق الابداع الفني الجميل، تدل بشكل واضح على تداخل المقولتين السابقتين، وعلى أنه لا حدود في الوقت نفسه بين مكونات كل مقولة على حدة.

وتفصيل ذلك أن الفضاء ذبيحة وثعبان في آن واحد، أي أن بعضه يغتال بعضا، أو أنه يغتال نفسه.

كما أن النهار يغتال النهار، إذ المغيب دم منساب على أجنحة طائر، وثعبان يفترس بعينين دامعتين بالسواد.

أي أن زمن الغروب يغتال زمنه.

وكذلك اللون يتداخل مع اللون ويغتاله، أي أن الدم المنساب من الغروب (+ حمرة + مشوبة ببعض السواد) هو نفسه الثعبان الذي تدمع عيناه بالسواد (+ ظلمة الليل الطالع + سقوط الشمس الغاربة).

بل يصح أن نقول إن الحركة تغتال الحركة ضمن هذه اللوحة الجميلة والمرعبة، إذ الدم المنساب على أجنحة الطائر هو نفسه الثعبان الذي يفترس النهار. فلا ندري ضمن هذا التداخل، هل الطائر هو الذي يغتال الثعبان، أم أن الثعبان هو الذي يذبح الطائر.

إننا بإزاء مشهد لا حدود له، يعبر به الشاعر عن عالم لا حدود له، بلغة لا حدود لها. وتكمن المفاجأة المدهشة، في هذه اللغة التي لا نعرف حقيقتها من مجازها، والتي نستطيع ان نسميها بلاغة المطلق عند سيف الرحبي.

يقول:

وخلف الأكمة يلعب النمر مع صغاره، مضيئا طلائع
هذا الليل القادم
بمخالب أكثر حنانا من جسد امرأة.

فنفاجأ بأن الفضاء بُعيْد الغروب قد تحول إلى أكمة، وبأن القمر نمر يلاعب أشباله التي هي النجوم المهيأة للطلوع، فيشع من هذا اللعب نور مصدره مخالب النمر التي تداعب الأشبال في حنان غريزي يفوق حنان جسد المرأة! إن هذه اللوحة الجديدة تتداخل مع اللوحة السابقة إلى الحد الذي لا نستطيع ضمنه أن نفصل بينهما. وذلك لأن فضاءهما وزمنهما متداخلان، بنحو ما أن حركتهما ولونهما مختلطان ومتكاملان.

فالفضاء البعيد الذي اغتال بعضه بعضا قد تحول الى أكمة أو أدغال متداخلة لا نتبين معالمها، إذ أصبحت مجالا تصوريا لا حدود له بعد أن غربت الشمس. كما أن الزمن في ديمومة مستمرة لانستطيع أن نحدها بالدقائق والساعات، وذلك لأن النهار الذي اغتيل هو نفسه الذي تحول الى ليل بحكم هذا الاغتيال نفسه. وكذلك لون الظلمة البادية مستمد لا محالة من عيني الثعبان الدامعتين بالسواد، أو من حمرة الدم التي تحولت إلى سواد بعد أن مر عليها بعض الوقت. والشيء نفسه بالنسبة للضوء المنبعث من مخالب النمر، إذ

لا يعدو أن يكون بديلا لضوء النهار الذي اغتاله الثعبان بعينيه الدامعتين.

أما تداخل الحركة فمن الممكن تأويلها عن طريق تنظيم مصادرها المتعددة داخل اللوحتين، وذلك وفق الشكل التالي:

١ ـ فضاء اللوحتين: السماء البعيدة ≠ أكمة
٢ ـ زمنهما: المغيب ≠ طلائع الليل
٣ ـ لونهما: حمرة ≠ سواد
٤ ـ الحركة:

أ ـ دم ينساب على أجنحة طائر
ب ـ ثعبان يفترس بعينيه
ج ـ نمر يلاعب صغاره بمخالبه

فتكون الشمس الساقطة الى المغيب هي الطائر الذي ينساب الدم على جناحيه، وتكون بدايات تحول الافق المحمر الى سواد ممتد، ثعبانا يلتهم نور هذه الشمس، ثم يكون النمر مهيأ مع صغاره ليحل محل الشمس، وكأنه قد افترس الطائر المتقاطر دما.

إنه منتهى التداخل وقد عبر عنه الشاعر بلغة من طبيعته، أي بلغة تتداخل اشاراتها، حتى كأنه لا حد يفصل بينها كي يجعل هذا التدليل أو ذاك إلا على هذه الحركة أو تلك. ثم كيف تكون المخالب أكثر حنانا من جسد المرأة، إلا أن تكون الحيوانات متميزة بغرائز قد تفوق عواطف الانسان، أو يكون الانسان متميزا بعواطف غريزية تفوق غرائز الحيوان أو تقترن إليها؟ انه لابد من أن نفاجأ بهذا التقابل الذي يتحول إلى تداخل مطلق عند سيف الرحبي، والذي تعكسه اضافة الحنان إلى الجسد بشكل جمالي موفق ودقيق:

حنان
+ عاطفة ـ غريزة

جسد
+غريزة ـ عاطفة

حنان الجسد: [+عاطفة + غريزة]

لقد ذكرنا سابقا بأننا في هذه القصيدة بإزاء ذات متفاعلة مع العالم عن طريق تخيل يمحو حدود الذات وحدود العالم في آن واحد. فينتج عن ذلك أن هذه الذات لابد لها من أن تتحرر من جزئيات الحياة اليومية لتستطيع بناء هذا التخيل. وفي تخليها عن الارتباط بالجزئي والعابر تصبح وحيدة ومغربة داخل العالم المتخيل الذي تبنيه، إلى الحد الذي تتنازل ضمنه عن سائر رغباتها الطبيعية وميولها العادية، كما تقيم علاقة التفاعل الذي أشرنا إليه.

إن الذات التي لا حدود لها لابد من أن تكون وحيدة في عالم لا حدود له:

وحيدا من غير أمل
ومن غير رغبة

وذلك في مستوى الجزئي واليومي والمعهود. أما في مستوى الإبداع فإن الرغبة الأكيدة هي هذا الابداع نفسه، هي هذه الذات المطلقة، الباحثة في عالم مطلق، عن لغة لا حدود بين دوالها ومدلولاتها:

هكذا... هكذا...
حتى اختفى مع سكان مدينة
غرقت في البحر
أو اختفي في كأس

فهل من الممكن أن تغرق المدن في البحار؟
إنه الفضاء الذي لا حدود له.
وهل من الممكن أن يختفي الانسان في كأس؟
انها الذات التي لا حد يضبط حجمها وحركتها.

إن ما يفاجئنا لدى هذا الشاعر العربي المتميز هو هذا العالم المطلق الذي يدخلنا اليه عن طريق ما سميناه عنده بلاغة المطلق.

ولعل النص الذي قدم به ديوانه: (رجل من الربع الخالي) يشهد هو أيضا على هذا الذي نقول، إذ (عروق الشيبة) مركز غضب سحيق.. ومدى مترام، وصحراء صحراء، ثم تحولات للجن وهذيانات السحرة، وسماء مقفرة بكماء، وعالم تقيم وسطه الحياة قسمتها الاخيرة[٤].. وتتفاعل معه ذات كتبت قصائد هذا الديوان في لاهاي ومسقط وبينهما باحثة عن لغة لا حدود لها كالربع الخالي.

هوامش:

١ ـ دلائل الاعجاز ـ ص: ٢٠٣ ـ ٢٠٤
٢ ـ انظر ديوانه: رجل من الربع الخالي ـ ١٩٩٣ ـ دار الجديد ـ بيروت.
٣ ـ انظر: G. BACHELARD - L,INTINTION OLE L`INSTANT
٤ ـ رجل من الربع الخالي ـ ص ٩.

* * *

تحــولات النظــرة وبلاغــة الانفصـــال

قراءة في ديوان «بسبب غيمة على الأرجح»

عبدالعزيز موافي *

من الطبيعـي أن يؤدي التراكم الكمي في الآونـة الأخيرة لقصيدة النثـر، إلى محاولة اعـادة انتاج ذلـك الكم، عبر التـأكيد على النمـوذج المفارق، ليس على مستوى الشكل وحده، ولكن ـ أيضا ـ على مستوى تأسيس جنس أدبي جديد.. يبتدىء من الشعر، لينتهى إلى الشعرية.

لقد كانت الاشكالية الاساسيـة التي تمثل مأزقا للقصيدة الجديدة، أنها تكتب من خـلال ذاكرة عروضية بحكم الممارسـة التاريخية، كما أن العديد من شعرائها كانوا قـد تمرسوا في كنف قصيدة التفعيلة. وبالتالي، كتبت نماذجهـم الجديدة، طبقـا لقوانين وقـواعد شعـرية سـابقة. ولم يستجد على القصيدة، سوى اطراح الملمح العروضي منها، وان كان قد تم استبداله بحيـل صوتية اخرى، مما تزدحـم به اللغة العربية، بـاعتبارها لغة ايقاع بالأساس. وبالتالي، اقتربت تلك النماذج من صورة (القنطور)، الذي له رأس جديد وجسد قديم.

وكان ظهـور عدد قليـل من الشعـراء الذيـن لم يشغلهم سـوى هاجـس خلق النموذج الشعـري المفارق، مـؤشرا على بداية تـأسيس قصيدة مختلفة، تمتلك الوعي بذاتها داخـل الزمن. وكان أبرز هؤلاء الشعراء وديع سعادة. لقد كان نمـوذجه الشعري اقرب إلى البرهان، الذي تبين به الخيط الحداثي من الخيـط الكلاسي. بل ان هذا النموذج قد أثر بعمق في العديد من الشعـراء الذين تماسوا معه. ويمكن لنا أن نرصد أن معظم تجليات القصيدة الجديـدة، خاصة لإنتاج ما يسمى بجيل التسعينات، هى امتداد لذلك التماس والتفاعل.

ومن خـلال الديوان الاخير «بسبـب غيمة على الارجـح»، سوف نحاول استخلاص العناصر المهيمنة داخل هذا الديوان، والتي تمنحه تميزه. ولعل أهم تلك العناصر:

- تحولات النظرة
- بلاغة الانفصال

تحولات النظرة

شأن العلاقة بين اللغة والكلام، فإن الرؤية امكانية بينما النظرة انجاز. إنها الصلة بالآخر عبر الفـراغ، والتي يشترط لتحققها وجود طـرفين: الرائي والمرئي. لكـن القصيـدة حين تتعـامل مـع مفهـوم النظرة، فإنها ـ بـالضرورة ـ تدمجها داخل علاقـات جديدة، بعد أن تعيد إنتاج السياق الذي يؤطرها.

ومن الطبيعي أن وديـع سعادة حين يتعامل ـ بدوره ـــ مع هذا المفهوم، أن يقـوم بإعادة انتـاج العلاقة التـي تنتظمه، طبقا لـرؤيته الخاصة كشـاعر فهـو ـ بـداية ـــ لا يشترط لتحقق النظـرة سوى وجود احد طرفي العلاقة، إما الرائي أو المرئي. وبالتالي، فإن النظرة ـ من وجهة نظر شعـرية ـ لا تصبح سباحة بصريـة في الفراغ لرؤية الآخر، بقدر ما هى سفر في الزمن لاستدعاء ذلك الآخر من ماضيها. أي أن فاعلية النظرة عند وديع سعـادة، تنتقل من العين أحيانا لتحل في الذاكرة. وبذلك، فإنها تصبح تعبيرا عن الحركة الدائبة بين الرؤية والتذكر، وبالضرورة بين الاتصال بالآخر والانفصال عنه.

وفي ديـوان «بسبب غيمـة على الأرجح»، يحتـل مفهوم النظـرة مكانة مركـزية، خاصة في قصيدة «لحظات ميتـة»، التي تعد محوراً للديـوان، بحكم المساحـة والانجاز معا. وفي هـذا الديوان، فـان آلية الاتصال/ الانفصال التي تشغلها النظرة، إنما تعبر عن التراسل بين الانفصال المكاني من ناحية، والاتصال الزمني الذي يحل بديلا عنه من ناحيـة أخرى. فالرؤية الميتـة التي يولدها غيـاب الاخر، تحيلها النظرة باتجاه محو الغيـاب عن طريق التـذكر، أو الرؤية بـالذاكرة. وبذلـك، فان وديـع سعادة حين يستخدم النظـرة، فانـه لا يعتبرها تجليا فسيولوجيا، بقدر ما يعدها خطـابا زمنيا. وهو بذلك يؤكد على أن سياق التخاطب بين الذات والاخر الـذي يمحى بالغياب، انما يعاد انتاجه بـوساطة النظرة، التـي تنقله من مستوى الـرؤية بالعين الي

★ كاتب من مصر

مجال الرؤية بـالذاكرة. فالشـاعر يكلف النظرة بـأن تعيد الغياب الى تمام الحضور.

ولعل أهم سمات استخدام النظرة داخل الديوان، انما تتضح عبر اخضاعها لقانون السحـر الاتصالي كما عند جيمس فريـزر، حيث الاشياء التـي كانت متصلـة بالانسان ثـم انفصلت عنه تظـل تحمل تـأثيره، بل ويصـل بها الأمر إلى امكـانية أن تـؤثر بـه، رغم اتسـاع المسافـة المكانيـة التي تفصل بينهما. فـالنظرة تصير (أثـرا) متصلا بمحدثها، بالمفهوم السحري، أي أنها تصبح شاهدا تنوب بحضورها عن الآخر/الغائب:

«لا أعرف لماذا أهجس اليوم بالأصدقاء. كانوا يجلسون هنا، على الكنبة، نظراتهم لا تزال عالقة على الطلاء. ويخيل إليّ أني أرى وجوههم كذلك. كأنهم حين رحلوا وتركوا نظراتهم، أرسلوا وجوههم لتفقدها، فعلقت هى أيضا على الحيطان».

وطبقا لقـانون السحـر، فإن النظـرة حين تتخلف عـن محدثها، فانها تستحيل من مجرد أثر، لتصبح حضورا إنسانيا شاملا. وهنا، يستطيع الاثـر أن يمارس نوعـا من الاستقـلال الذاتي عـن المحدث مؤقتا، حتى يتمكن من ممارسة تأثيره اللاحق على المكان:

«عـرفـت نـاسا في حيـاتي، رحلـوا وبقيـت عيـونهم سنوات، جالسة بهدوء في آخر مكان نظروا إليه».

وهكذا، يتأكد القانون، ويصبح الشعر رديفا للسحر، والقصيدة بديلا للطقس. فالعين تظل ـ رغـم غيابها ـ حاضرة مـن خلال الاثر، الذي يصبـح وجودا أيقـونيا لها. وهنا، تصبـح النظرة مكلفـة بعمل يفوق طاقتها.

وإذا كان النص المقـدس يشير إلى انه (في البدء كان الكلمـة)، فإن وديع سعادة يقرر أنه (في البدء كـان النظرة). فهى لم تعد قادرة على مجرد الوجود، بل على تأسيس ذلك الـوجود، والانتقال به من القوة إلى الفعل، من خلال قدرتها على الخلق:

«انظر إلى أثاث الغرفة من غيرأن اتحرك من مكاني. نظرة صغيرة قد تجعل هذا الأثاث صديقا».

فالنظـرة ـ شـأن الكلمة ـــ قد امتلكـت القدرة على الخلـق، ومن الطبيعي أن تمتلـك كلتاهما القـدرة على التحول، أي على إعـادة إنتاج الذات من جديد:

«التقيت كلمات ونظرات غادرت أصحابها، وتحولت إلى كائنات جديدة».

فالنظرة ـ هنا ـ تؤكـد على التراسل ما بين العين والمخيلة. وبذلك تغدو وكـأنها عصا الشاعـر السحرية، التـي يستطيع بإشـارة منها إدخال الوجود الى دائرة الوعي، وكأن وديع سعادة يؤكد على تصور بورخيس: (أن يكون المرء هو أن يُرى).

وطبقا لآلية الاتصال/ الانفصـال، فإن العين — كمحدث للنظرة — تمارس وجودها المستقـل خارج حدود الجسد، ليصبـح وجودها غير مشروط بالاندراج داخل أية وحدة جسدية:

«يتركون عيونهم ويمشون
متكئين على نظرات قديمة»

فإذا كانت العين تمارس استقلاليتها، فإن النظرة ـ بالضرورة ـ سوف تسعى لممارسة آلية الاحلال والابدال. فالنظرة لم تعد مجرد نتيجة للرؤية، بل إنها أصبحت الـرؤية ذاتها. لذلك، فمن الطبيعي أن نجد هؤلاء الذين يتكئون على نظراتهم القـديمة، يمارسون نوعا آخر من تحولات النظرة، إذ أنهم:

«حين يتعبون
يفرشون نظرة وينامون»

فالنظرة انتقلت من كونها ضرورة للحياة، لتصبح أسلوبا لها في نفس الوقت.

على أن السمـة الأسـاسيـة للعلاقـة بين العين والنظـرة داخـل الديوان، أشبـه بالعلاقة بين المادة والطاقة في الطبيعـة، حيث أن كلا من حـدى العلاقتين، يصدر عن الطـرف الآخر، مع امكانيـة التحول اليه مرة اخـرى. وهكذا، يمكن لنا ـــ من خلال القياس ـــ أن نؤسس «قانون بقاء النظرة» فكما أن الطاقـة لا تفنى، فإن النظرة عند وديع سعادة لا تفنى بدورها. فهـى قد تكون تحولا عن العين، أو صدورا عن الإنسان، وفي الحـالتين تصبح محض طاقـة عاطفية، تشع داخل الزمان والمكان.

ونظرا لأن النظرة تمتلك القدرة على تجاوز الزمان والمكان، نظرا لما تتمتع به من ديمومة داخل الديوان، فإنها بذلك تصبح قادرة على استدعاء الآخر أو الذات من الغياب. فالشاعر يؤكد على أن الانفصال المكاني بين النظرة والذات أو بينها وبين الآخر، انما يؤدي إلى اتصال مـرئي عبرها، فهـى صلـة بين الغيـاب وبين الحضور، وبين الـذات والآخـر. لذلـك، فمـن خلالها لا ينقطـع سيـاق التخـاطب بين تلـك الأطراف الأربعة.

على أن آخـر تحـولات النظـرة داخل ديـوان «بسبـب غيمـة على الأرجح»، تتمثل في قدرتها على التشخيص، من خلال أنسنة الاشياء، عبر اضفاء ظلال إنسانية عليها:

«ذاك النهار...
ظل مقعدان حجريان فارغين،
كانا صامتين
ينظران الى بعضهما،
ويدمعان»

فكأن وعي الجماد ـ الشبيه بالوعـى الإنساني ـ لا يتم اكتسابه إلا عن طـريق النظرة، كما أن الحيـاد العاطفي الـذي يلتزمه، ينهـار دفعة واحدة عبر فعل الرؤيـة. بل إن هذا الفعل قد يؤدي إلى نـوع من انعكاس الفاعلية بين الانسان والاشياء، كما انه ـ وان كان يحيل الاشياء باتجاه الانسان ـ فانه قد يرد الانسـان ذاته باتجاه الاشياء. وهكذا، تندرج كل عناصر الوجود ـ عبر الرؤية ـ داخل وحدة كونية شاملة:

«نبتة زرعها البارحة
خرج نسغ من يديها إلى عروقه
خرجت من عينيه أوراق إلى غصونها
وحين أراد العودة
لم يبرح مكانه،
كانت قدماه تحولتا
جذورا»

إن فعل الـرؤية هنا هو أداة لشخصنـة النبتة، ووسيلة لـدخولها كطرف في وحدة وجود مع الإنسان. وفي هذا الفعل، يكمن مبرر وجود الشجرة، باعتبارها أحد تحولات النبتة:

«وقال كانا توأمين: والده والشجرة
يلقي ذراعه عليها
وتلقي غصنها عليها
تخضر حين تراه»

إن اخضرار النبتة، ومن قبل شخصنتها، يتحـول في موضـع ثالث - بتأثير النظرة - إلى ممارسة دورة حياتها، عبر فعل الاثمار، حيث أن العين يمكن أن تحل بـديلا عـن الشمس في عمليـة «التمثيل البصري»، البديلة لعملية التمثيل الضوئي:

«كانوا يتقدمون خطوتين ويلمسون
- قبل نسمة الفجر - جذوع الشجر
وتحت نظراتهم
تثمر غصون».

وأصحاب تلك النظرة ينتقلـون بها من أشكـال تحولات الحياة، باتجاه مختلف أشكال التشيؤ في الوجـود، من المقاعد قبلا إلى الملابس في نص لاحق:

«في عودتهم يقفون أمام الواجهات
يقيسون بأنظارهم ثيابا لأولادهم
ويمشون»

وهكذا، تصبـح الرؤية بشكل عـام، والنظرة على وجه أخـص، اطارا معرفيا شاملا لإثبات وحدة العنـاصر الكونية، والتراسل ما بين الإنسان والاشياء، بل انها تصبح منهج حياة، اضافة إلى كونها ضرورة وجود، لا للإنسان وحـده، ولكن للأشياء أيضـا. فمن خلالها، يمكن لنـا أن نعاين تحولات الوجـود، بين الانساني، وبقية مفردات الكـون، وبين التحولات الداخلية للإنسان، التي تتمثل في الذات والآخر.

وبذلك، يصبح مفهوم النظرة أحد العناصر المهيمنة في نص وديع سعادة الشعرى، ومدخلا لفض شفرة ذلك النص.

بلاغة الانفصال

أدت بنا دراسـة النظرة في ديـوان «بسب غيمـة على الأرجح»، إلى نتيجة مؤداها أن الرؤية الشعرية لوديع سعادة، إنما تؤكد على وحدة الافعال الانسانيـة، واندماج كل عنـاصر الوجود داخل وحـدة كونية شاملة. إلا ان الوجه الآخر لتلك الرؤية الشعرية، يتمثل في أن الحراك المستمر لمفردات الوجود، يؤدي بعنـاصره - عادة - إلى الانفصال بعد الاتصال، كـي تمارس قدرا مـن استقلاليتها، التـي يمكن بعـدها أن تندرج - مرة أخرى - داخل وحدة كونية شاملة. فكأن دورة المادة في الطبيعة تمارس تأثيرهـا على الرؤية الشعرية، التي تـرى كل عناصر الـوجود في حـراك وتحول مستمريـن، وهذا الحراك يظـل محكومـا بآليات الاتصال/الانفصال.

وإذا كانت النظـرة هي أداة الاتصال داخل الديوان، فـإن الأعضاء هي التي تمارس لعبـة الانفصال. ومـن المؤكد أن هـذه الأعضاء تنـدرج داخل وحدة جسـدية واحدة، إلا أن وديـع سعادة لا يراهـا إلا باعتبارهـا تمتلك وجودا مستقلا، وبالتالي فإنه يمنحها الحق في ممارسة ذلك الوجود بمعزل عن السيطرة المركزية التي يمارسها الجسد عليها.

ويبتدىء فعل الانفصال من الظل، لا بـاعتباره عضوا، ولكن باعتباره رمزا أيقونيا لوحدة الجسد الإنساني:

«خيالاتهم حين مرت على الحقول
فارقهم بعضها ونام هناك.
وخيالات تشبثت بالصخور وانمغطت
وأعادتهم إليها»

فالصورة - بداية - تنفصل عن الإطار، كما أن الظل ينفصل عن الجسد كمحدث له. ومـن الطبيعي ألا يتم انفصال الظـل عن الجسد إلا تحت شرط العتمة المطلقة، لذلك فإن الشاعر حين تقرر أن:

«فوقهم كانت الشمس تبحث عن إبرة
لتعيد وصلهم بالظلال»

فان تلـك الإبرة التي تعيـد اتصال الظـل بالجسد، لا يمكـن أن تكون سوى الضوء ذاته، الذي يبدد العتمة، وبالتالي ينفي شرط الانفصال، والذي يظل قائما وممكنا في الوقت ذاته.

وحين ينتقل الشـاعر من العلاقـة بين الظل والجسد، إلى العـلاقة بين أعضاء الجسـد ذاته، فإنـه يرصـد تلك الأعضاء وهـى تمارس انفصالها، لتحقق وجودا مستقلا عنه:

«لنا عيون وأقدام
لاتزال هناك
لذلك، حين نمشى، لا تشعر
الدروب بنا»

فكأن الجسـد الإنسـاني يمضـى قـدما تحت ضغط قصـوره الذاتي وحده، بعـد أن انفصلت عنه العيون والأقـدام. وبافتقاد وسـائل الـرؤية والحركـة، يصبح الاستمـرار في السير مستحيلا، إلا إذا قبلنـا الافتراض الضمنـي للشاعـر، من أن كـل عضو يمتلـك امكـانية القيـام بوظـائف الأعضـاء الأخرى، ممـا يمنحه قـدرا من الاكتفـاء الذاتي على المستـوى الفسيولوجي. في نفس الوقت، نـدرك أن الأقدام والعيون قد مارست حق تقرير المصير، الذي نتج عنه الانفصال عن الخارطة الجسدية.

وطبقـا لتلك الآليـة الممتدة داخـل الديـوان، فإن الشـاعر يـرى عبر

الحرب أن الأعضاء تمارس استقلالها، لكن تحت وطأة قوة خارجية هذه المرة:

«رأينا تحت الجسور اشلاء حياة
وشظايا عيون
تبحث عن نظراتنا»

فالنظرات ـ كما توصلنا سابقا ـ هى أداة التئام، لذلك تظل الاشلاء في حالة بحث دائب عنها، لأن التفتت تم رغم إرادتها:

«كان الهواء يحمل لنا نظرات
ضيعها أصحابها»

وانفصال النظرات هنا، هو إشارة ضمنية لممارسة العين لحقها في الانفصال عن باقي الجسد.

وهكذا، عبر الانتقال من الانفصال الذي يمارسه الظل كأثر، إلى الانفصال الذي تمارسه النظرة كفعل انساني، تتأكد امكانية تحلل الوحدة العضوية للجسد، باعتباره التجلي المادي للوجود الانساني ككل. وهذا التحلل يتحقق بالفعل عبر ممارسة الأعضاء لإرادة الانفصال الداخلي التي تحركها ولأن هذا الانفصال قد يبدو للبعض غير ممكن، فإنه يحتاج إلى تبرير من الشاعر، لذلك فإنه بالفعل يقدم مبرراته:

«يصبح العالم أجمل هكذا، حين يكون الشعر صديقا. العالم
قريب من القلب مع الاعضاء الصديقة. حين تحبك اعضاؤك،
ينقص عدد الأعداء»

وبعد أن يتمرد كل من الظل والنظرة على الانتماء إلى الجسد، فإن القدم تبتدىء في إيهام الوعى الانساني للشاعر، بوجودها المستقل الذي يمكن أن تمارسه وقتما تشاء:

«أرفع قدمي، اضعها على الأريكة أمامي.. كانت رفيقتي الوحيدة.. قدم غريبة الاخلاص، إلى درجة أنها لم تفارقني ولا يوم. أعرف أقداما كثيرة ملت وغادرت أصحابها. انقطعت عنهم بحجة المرض، أو انفصلت فجأة على الطريق..»

إذن، فوجود القدم داخل الوحدة الجسدية، لا يتم إلا بإرادتها المطلقة. وهى لا تمارس التئامها إلا من خلال صفة العشق التي يضفيها صاحبها / الشاعر عليها:

«الآن، كأنني أشعر بها لأول مرة. ماذا يفعل واحد حين يكتشف أن عاشقة تبعته أربعين عاما، دون أن يدرى؟»

وهذا ما يؤدي به إلى أن يتساءل مرة أخرى:

«كيف مشت معى هذه العظام سنوات، دون أن أسمع ازيزها، أو أرى انهيارها المفاجىء على الطرقات».

فالجسد هنا يعترف بحق أعضائه فى الانفصال، حين ينفصل هو عنها بفعل الرؤية، ليشاهد صيرورتها من القوة إلى الوهن. والشاعر ـ صوت الجسد ـ في محاولة لإثبات تلك الصيغة يقرر أيضا:

«عرفت ناسا تعاملوا مع أعضائهم، مثل جمهرة التقت مصادفة في احتفال، ثم ذهب كل واحد في طريق.. على الأدراج، وفي الشوارع والساحات تتوزع أعضاء ضائعة، وأعضاء غافية. بعضها كان قد ولد للتو، وبعضها يموت».

فالشاعر يرى أن الجسد ليس سوى مصادفة فسيولوجية، تتجمع الأعضاء بغتة طبقا لها. فالتوحد ـ إذن ـ هو وليد المصادفة وليس وليد الضرورة. كما أن الجسد ليس وجودا ماديا، بقدر ما هو وجود ذهني. لذلك، فإن الشاعر يستطرد:

«التقيت عيونا تسهر من دون أصحابها، وأرجلا تمشى وحدها على الطرقات، وشفاها تتكلم وحدها مع العابرين. التقيت كلمات وأنفاسا ونظرات غادرت أصحابها، وتحولت
إلى كائنات جديدة».

إن ممارسة إرادة الانفصال تحيل العضو من الجزء إلى الكل، ليصبح كائنا قائما بذاته. فالشاعر يلح على تلك الرؤية في أكثر من موضع، حيث تتحول الأعضاء الى كائنات، لا تمتلك كينونتها فقط، بل وتمارسها في نفس الوقت:

«إنني مع هذه الكائنات جالس الآن، مع أشياء انسحبت من ماضيها، وبدأت حياتها الخاصة. وأشعر كأن أعضائي
على وشك الانسحاب منى، لتبدأ هى أيضا حياتها. في أية حال، لم أنظر يوماً إلى اعضائي كشيء لصيق بي، بل كانت دائما تتمتع باستقلالها. يخرج بعضها مني وأنا نائم ليجلس على الشرفة، يخرج بعضها ويتمشى في الشارع. ومرات حين
«استيقظ في الصباح. اقضي نهاري في البحث عن عضو مفقود، وأحيانا لا أجده»

اليس هذا النص هو وثيقة من الجسد يسقط بها الحماية الفيزيقية عن الأعضاء؟

وهكذا، تصبح العلاقة بين النظرة من ناحية والأعضاء من ناحية أخرى، هى علاقة جدل، تشكل صيرورة الوجود الانساني في التحول بين الاتصال والانفصال، وبين التشرذم والالتئام. وهذا الجدل الخفي هو ما يمنح ديوان «بسبب غيمة على الأرجح» سحره المتميز، وما يؤسس لشعرية وديع سعادة منظورها الخاص في رؤية الذات الانسانية، في توحدها وانفصالها مع الآخر الإنساني من ناحية، وفي حركة اقترابها أو ابتعادها عن المفردات الكونية من ناحية ثانية.

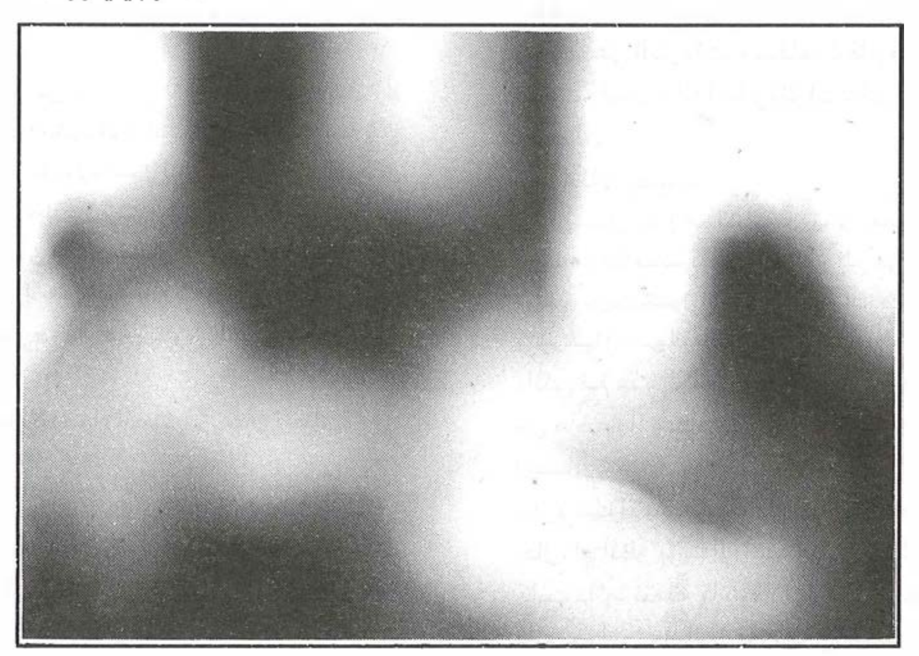
* * *



ظــــل المـــاء

عبدالله خميس *

إلى: فرجينيا وولف



الشخصيات:

- فرجينيا
- سوزانا
- جورج / آدم
- رجال من (١) إلى (٨)

[تعتمد المسرحية بصفة عامة على الإضاءة الخافتة، بحيث تهمل بقية أجزاء المنصة حين تنحصر الحركة وبالتالي الحزمة الضوئية على زاوية معينة من الخشبة]
الستار مرفوع منذ البداية، غير أن فضاء المنصة مظلم تماما.

- موسيقى كلاسيكية هادئة تنبعث، أقرب ما تكون إلى «بحيرة البجع» لتشايكوفسكي في حالة اقتطاع الجزء الملائم من السيمفونية.
- إضاءة خفيفة حيث الخشبة فارغة تماماً.
- على الجدار الخلفي للمسرح تنتشر تشكيلات ضوئية تشبه سحباً مبعثرة..
- أقصى اليسار فرجينيا تقف جامدة تماماً وهي تنظر نحو الحائط الأيمن للمسرح (حسب أعين الجمهور الافتراضي)، لا يبدو منها إلا مقطع طولي لجانبها الأيمن.. لا يمكن رؤية ملامحها لأن الإضاءة تجعلها على هيئة صورة «سلويت»، غير أنه يمكن ملاحظة أنها ترتدي قميصا وبنطلونا، شعرها مُنسدل على ظهرها، وجسدها الرشيق صامد بثبات.
- أصوات لهاث وأنفاس متسارعة تختلط مع الموسيقى، صوت طبول أفريقية يسمع من الخلفية يعلو شيئا فشيئا.
- في نفس الوقت تبدأ أعلى الحائط الخلفي حركة هلامية للتشكيلات الظلية التي تشبه السحب.

★ كاتب من عُمان.
★★ الصورة لـ/ سالم المعمري - عُمان

ـ تصل الموسيقى وضربات الطبول والأصوات اللاهثة حدا لا يطاق من الضجيج.
ـ التماعة إضاءة شديدة خاطفة فتدور فرجينيا حول نفسها دورة كاملة بسرعة بالغة.
ـ تظهر على الجدار الخلفي في نفس اللحظة ظلال شياطين لهم قرون مدببة يرقصون ويهزون ذيولهم بأيديهم، وحولهم غابة من أشجار شوكية.
ـ تتحول الموسيقى إلى الإيحاء بالقلق والترقب، كأن مصيبة تقترب وستنفجر بالمكان عما قريب.
ـ فرجينيا مباشرة بعد أن أكملت دورتها حول نفسها تمسك رأسها بيديها، وكأن الموسيقى المتصاعدة تسبب لها الصداع، مع ثبات قدميها، يتلوى الجزء الأعلى من جسدها ألماً.
ـ زفرات لهاث عالية جدا ممزوجة بالفزع ـ لها طابع أنثوي ـ تشق فضاء المكان.
ـ الموسيقى تتصاعد منذرة أن الخطر يحدث.
ـ فرجينيا تنثني إلى الخلف قليلا قليلا ـ مع ثبات قدميها ـ كأن قوة جبارة تشد جسدها كالقوس نحو الخلف.
ــ في ذات اللحظات تتميع ظلال الشياطين الراقصة على الحائط إلى بقع ظلية هلامية، تبدأ بالتلاشي في الوقت الذي يتحرك فيه من يمين المسرح ظل رجل على الحائط الخلفي، وهو يفتش عن فريسة يتربص بها شرا.
ــ فرجينيا ـ دون أن تشاهد ظل الرجل ــ تدفع يدها اليسرى نحوه كمن يتقي خطراً أمامه، فيما تشد يدها اليمنى على رأسها بسبب الألم الذي تعانيه من جراء الصداع وانثناء ظهرها نحو الخلف.
ـ فيما تمد فرجينيا يدها اليسرى أمامها، تنعكس إلى جوارها على الحائط الخلفي صورة ظلية ليدها الممدودة، بحجم متضخم جدا وأصابع مفتوحة متباعدة.
ـ ظل الرجل ينتبه لظل اليد المزروعة أمامه، ويخيّل إليه أنها تسعى للقبض عليه، يناور ليداهم اليد التي أمامه.
ــ الموسيقى تستمر في التصاعد بشدة مثلما هو ظهر فرجينيا يتقوس أكثر ويدها اليمنى تشد شعر رأسها من شدة الألم، فيما زفراتها وأنّاتها تتعالى.
ـ ظل الرجل يتخذ وضعية الهجوم كمن ينتوي مداهمة اليد التي أمامه فجأة بضربة قاضية.
ـ الموسيقى التشايكوفسكية بطبولها الافريقية تتصاعد بالشكل الذي لابد فيه من ان تنتهي بما يشبه «القفلة» التي يصمت بعدها كل شيء.
ـ فرجينيا عبر الاضاءة «السلويت» تبدو كالقوس تماما ويدها اليمنى تشد شعرها بقسوة.
ـ تتداخل مع الموسيقى «طقطقة» تشبه تكسر العظام.
ـ يقفز ظل الرجل مداهما ظل يد فرجينيا في ذات اللحظة التي تسحب فيها فرجينيا يدها اليسرى الممدودة امامها لتهوي بها كي تشد الجانب الأيسر من شعر رأسها.. وبالطبع ينسحب ظل يدها عن الحائط الخلفي.
ـ ظل الرجل يهوي ارضا بعد مداهمته السراب، وبذات اللحظة بالدقة تسقط فرجينيا مطلقة صرخة حادة جدا ومدوية جدا ترافقها التماعة إضاءة شديدة تشبه البرق فإظلام تام قبل أن يلامس أي من ظل الرجل أو فرجينيا الأرض التي يهويان إليها.
ـ القفله الموسيقية تحدث مرافقة لمشهد سقوط الاثنين..
ـ يسود صمت تام.

ـ إظلام ـ

يضاء المسرح بعد نصف دقيقة تقريبا، فرجينيا ساقطة على الأرض بشكل عشوائي وتبدو نائمة فيما تحيطها هالة ضوئية، وبقية المسرح معتم.. صمت تام.
من يمين المسرح تدخل سوزانا بزي معاصر أيضاً، تبدو كمن يبحث عن أحد يتوقع رؤياه في مكان ما حوله كالعادة.. تبصر فرجينيا وتخطو إليها دون أن تسرع في مشيتها.. تنحني إلى جوارها في الوقت الذي يُسمع فيه تغريد مجموعة من الطيور بالمكان (يستمر متقطعا حتى نهاية المشهد بين سوزانا وفرجينيا).
سوزانا: (بصوت أبعد ما يكون عن اللهفة أو القلق): فرجينيا' فرجينيا.. أنا سوزانا.. انهضي الآن، انهضي..
(فرجينيا تفتح عينيها بهدوء، تأخذ نفساً عميقا، تنظر حولها بثبات، تنهض نهوضا جزئيا مستندة على مرفقها.. تركز بصرها على سوزانا).
فرجينيا: آه.. ما هو الوقت الآن؟
سوزانا: أول النهار.
فرجينيا (تحاول الجلوس): إذن مازال الوقت ملائما جداً للانشغال بأشياء كثيرة.
سوزانا (وهي تساعدها على الاعتدال في جلستها): نعم.. أظن ذلك.
فرجينيا: هل لديك سجائر؟
سوزانا؛ فيما أعتقد
(تخرج علبة سجائرها من الجيب الخلفي لبنطلونها وتقدم لفافة لفرجينيا) هل هو جورج مجددا؟
فرجينيا: ومعه الشياطين هذه المرة.. ألا لعنة الله!
(تتناول السجائر، سوزانا تمسك بالقدّاحة وتشعل لها لفافتها).
اخبريني يا سوزانا.. منذ متى وأنا هنا؟
سوزانا: أحسب أنك أنت فقط من يملك الإجابة على ذلك.
فرجينيا: هكذا إذن..
(تأخذ نفسا عميقا من السجائر ـ تصمت قليلا)
هل التقيت بآدم بالأمس؟
سوزانا: تجنبت لقاءه، كنت أشعر أن ذلك سوف يكون مضجرا بالنسبة لي، كما تعلمين، لآدم أكثر من وجه، وكنت أخشى أن ألتقي بوجهه الذي لا أحبه.. على أية حال، من

المحتمل أن يمر من هنا بعد قليل، وقد تتاح لك فرصة رؤيته للمرة الأولى.
فرجينيا: شيء مؤسف..
سوزانا: ماذا.. أن يأتي آدم؟
فرجينيا (بسخرية): إنك لم تلتق به بالأمس، لعلي أنا إذن كنت محظوظة حين رأيت ذا القوة المطلقة هذه الليلة.
سوزانا: جورج؟
فرجينيا: ربما.. أخبرتك من قبل عما أعتقده بخصوص ذلك.
سوزانا: نعم.. القوة المطلقة..
حين لا تظللنا السماء
وحين اللاشيء هو نحن
يمكننا أن نثني ظهورنا كالقوس
ثم نسقط قبل انطلاق السهام
تحت أقدام القوة المطلقة.
فرجينيا (تأخذ نفساً عميقاً من سيجارتها): لا أدري إلى متى سوف يستمر هذا!!.
سوزانا : لكن، ألا تشعرين أن آدم مختلف قليلا؟
فرجينيا: لا أعلم شيئا، انني أعيش اللحظة فقط ولا ينبغي لي أن أفكر في شيء آخر.. هل تفهمين ما أعني؟
سوزانا: أن يحضر آدم أو لا يحضر الأمر سيان، ولست بحاجة إلى شغل ذهنك بمن يكونه آدم هذا، طالما أنه ليس لديه خيار في قبول حضوره أو رفضه .. فضلا عن أنه شخص لا يعنيك أمره كثيرا،أليس كذلك؟
فرجينيا: أظن ذلك.
سوزانا: وجورج؟!
فرجينيا (مع حركة اليد المتسائلة): ماذا عنه؟
سوزانا : هل تفكرين فيه حين لا يكون حاضرا؟
فرجينيا: كما أفكر بهذا الحائط الذي أمامي!
سوزانا: أنت على اية حال لا ترينه إلا على الحائط
(صمت)
فرجينيا (تتحرك حولها بهدوء): لا أفهم ما الذي يحصل لي.. كل مساء هو شتاء كامل مكثف.. أذكر وأنا صغيرة يوم أن وضعني جورج أمام المدفأة وبدأ بخلع ملابسي.. وأذكر ما حصل بعد ذلك بسنوات طويلة، كيف كان يقبلني وأنا لا أستطيع أن أصده.. كنت ضعيفة جدا وحاولت أن أحقد عليه.. ياه.. تمنيت لو أنني أهرب ساعتها وألقي بنفسي في النهر لأغسل كل ذلك.
سوزانا: النهر؟!
فرجينيا: النهر الأبيض الجميل بأمواجه المنسابة.. حدث أنني سبحت مرة وسط جمع كثيف من الذين أحبهم.. سبحنا عراة سوزانا ولم يفكر أحدهم أننا كنا كذلك.. لن أنسى تلك الليلة أبدا، لكنها من محاسن الصدف التي يرفض الله أن يكررها ثانية.. لكن، أين النهر الآن، انني كلما طالت رحلتي في البحث عنه قاطعة كل هذه المساحة الجرداء من الزمن، كلما التصق بي جورج أكثر.. اخشى أن يقتلني

سوزانا.. أكره رائحة جسده ولا أحتملها، وافزع من أن يصيبني بالجنون..
سوزانا: لكنك تنتصرين دائماً.
فرجينيا: ولذا أنا أخشى التفكير في الغد، فقد يكون الغد هو ذلك اليوم الذي تسقط فيه مقاومتي.. لم أجد النهر بعد سوزانا، غير أنني لا أفلت من قبضته إلا حينما أقتنع بأنني في النهر.. البارحة، ككل ليلة سابقة عليها، قبل أن يحطمني التجأت للنهر وسبحت طويلا كحورية عارية، أو كما بجعة تتزلق بخفة على سطح بحيرة.. في النهر لا يمكن أن تتحطم أضلاعي، أو يتبعني أي أحد.. حين أصير هناك عارية تماماً، لا أعرف ما هو الجنون، وأظل أشعر بالأمان طويلا.
سوزانا (بزفرة): آااه..
فرجينيا: ماذا.. شيء يتعلق بآدم؟
سوزانا: كيف عرفت أن ما قلته يذكرني بآدم مع انك لا تعرفينه؟
فرجينيا: أنا اخشى عليك سوزانا، فكلهم سواء.
سوزانا: اني لن أطيع نفسي لأصدق ذلك حتى ولو بدا لي من العلامات ما يشير إلى أنه صحيح.
فرجينيا: تكذّبين ما يلوح حقيقيا، تضحية لأجل ماذا ؟
سوزانا: لأجل آدم.. بل لأجلي..
أتعلمين الفرق بيننا فرجينيا.. أنك ترفضين الجميع حتى من كان خيرا منهم.. ربما لطبيعة أجهلها فيك.. أما أنا فلا أقدر على ذلك.. آدم أفضلهم، وسيكون نضالي للفوز به، سأخلق منه الشخص الذي أريد، لأنني أريد أن يكون هناك شخص ما.
فرجينيا: اتشعرين بالنقص؟
سوزانا: من يدري، قد انتهي بالخسران، وتنتهين انت الى النهر.. النهر الذي سيسبحون فيه معك دون أن ينتبه أي منكم إلى أنه عار.. خصاء!
فرجينيا (مدهوشة): ماذا؟
سوزانا: ماداموا في كل مكان، لا يمكن غض البصر عن رؤيتهم.
فرجينيا: بالمناسبة، ماذا عنهم، هل هم مستعدون الآن؟
سوزانا: محتمل، ينبغي أن يكونوا في الكواليس الآن.. سأرى الأمر (تنصرف)
فرجينيا (تدور حول نفسها حائرة): يا الله
أيها المطلق الذي يعيش فينا
أكان لابد أن أولد بما أنا عليه
وأن أحمل على كتفي
ـ فضلا عما أحمله بداخلي
ـ هذا الوزر العظيم.
وهذا الجنون الأسود الذي يكاد يقتلني كل مساء؟
(تدخن سيجارتها مجددا ثم ترمي بها على الزاوية اليسرى للخشبة، تحرك يديها وذراعيها كمن يستعد لتمرينات الصباح.. تدخل سوزانا من الباب الأيمن).
سوزانا: انهم آتون بعد قليل.. لكن.. ما الذي سنفعله؟

فرجينيا: لا أعرف تحديدا، لكننا سنمثل أنفسنا هنا، سنفعل ما نفكر فيه.
سوزانا: فيم تفكرين يا فرجينيا؟
فرجينيا: لا أعلم.. هل تتذكرين ماذا فعلنا بالأمس؟
سوزانا: كنا نرقص أنا وأنت كالعادة.. لم تكوني ترتدين هذا البنطلون، ولذا عندما زلت قدمك ووقعت على الأرض حاولوا أن يختلسوا النظر إليك.. هل تتذكرين ذلك؟
فرجينيا: ليس تماما، أذكر فقط أن احدهم كان يتحسس بعينيه الجزء النافر من صدرك، فيما كنت تميلين معه في ختام الرقصة..
سوزانا: كان شيئا فظيعاً.
فرجينيا: ألم يكن لذيذا؟
سوزانا: اطلاقا.. أتعرفين، أحيانا أشتهي ذلك، لكن ليس وسط كل هذا الجمع منهم.
فرجينيا: عندما تكونين مع آدم دون شك.
سوزانا: ليس دائما أيضا، لكن آدم مختلف بأية حال، كأنه خلق رجلا سهوا!.
فرجينيا (بشرود): ربما!!
سوزانا: ماذا؟
فرجينيا: لا شيء.. أعني أنني على الأقل، لا أصطدم بآدم كامنا خلف صوتي، أو متربصاً بي بجوف هذا الحائط.
سوزانا: لكنك لا تودينه.
فرجينيا: لا أخافه ولا أحبه، وحتى إذا ما رأيته فقد لا أعرفه بتاتا، تماما كجورج، الذي أعرفه دون أن أكون قادرة على تمييز وجهه عن بقية وجوههم.
سوزانا: عجيب أن يفعل بك «رجل» كل هذا!
فرجينيا: ربما لأنه متجذر في الماضي يصبح الأمر سيئا.. إنه مستقر برحم شيء لا يمكن إلا أن يكون قوة مطلقة، ودائما ما يأتيني متلبسا إياها كل ليلة.. لكنه لن يقوى على هزيمتي.. إنني كما تشاهدين، لا أزال حيّة أرزق.
سوزانا: تريدين الحقيقة.. أنا أخشى آدم أيضاً، قد لا يكون مختلفا كثيرا عن جورج، جورج الذي لم أره مرة واحدة في حياتي، ولكن.. كما أخبرتك من قبل.. لآدم أكثر من وجه، وأنا مهتمة فيه بوجه واحد فقط.
فرجينيا: أما أنا فكل ما يهمني هو وجهي أنا، مهما كثرت وجوههم حولي، حين لا أفقد وجهي، فإن كل الوجوه الأخرى ستظل لا شيء بالنسبة لي..
سوزانا: هذا أحسن..
فرجينيا (تتلفت حولها): يبدو أنها ستمطر حالا، وهم يخافون المطر.. إني أسمعهم قادمين.
سوزانا: المطر فأل حسن على ما يبدو!
(يدخل من يمين المسرح أربعة رجال، ومن اليسار نفس العدد أيضا، جميعهم مفتولو العضلات بصدور عارية مطلية بألوان حمراء وصفراء وزرقاء في تشكيلات جمالية متنوعة.. وجوههم مطلية بأقنعة لونية تخفي قسماتهم ولا تبقي إلا على ظل عدوانية مكبوت.
الثمانية يصطفون أمام الجدار الخلفي للمسرح، فيما فرجينيا ترقبهم بريبة).
فرجينيا: هل نبدأ؟
رجل ١: بأي شيء؟
فرجينيا: بلعب ما نفكر به
رجل ٢: نحن لا نفكر
سوزانا: جميعكم؟
رجل ٢: جميعنا
فرجينيا: لماذا أنتم هنا إذن؟
رجل ٣: نحن لابد أن نكون هنا.
رجل ٤: إذ لا مكان آخر.
رجل ٥: أو لعلها المشيئة التي أرادت ذلك
رجل ٦: أيضا.. أنتما هنا.
سوزانا: ماذا يعني ذلك؟
رجل ٥: يعني أنكما هنا، وليس في مكان آخر
رجل ٦: فأنتما أيضا لا يمكن اطلاقا أن تتواجدا في مكان آخر.
فرجينيا: من يؤكد ذلك؟!
رجل ٦: الأمر لا يحتاج لتأكيد
رجل ٧: لو كان المفروض أن تكونا بمكان آخر، لكنتما فيه الآن.
رجل ٨: ولكنا معكما بالطبع
رجل ١: وفي هذه الحالة...
رجل ٢: لن يصبح ذلك المكان...
رجل ١: مكانا آخر.
فرجينيا: أهو أمر مقدر؟
رجل ٣: ربما!
رجل ٤: الآن، نحن هنا.. وأنتما هنا.
سوزانا: إذن...
فرجينيا: فلنبدأ.
سوزانا: لنبدأ
ـ سوزانا وفرجينيا تبتعدان عنهما.
ـ الثمانية يصطفون بانتظام أمام الحائط الخلفي..
ـ على اليمين، موازيا لبداية صف الرجال، تقف سوزانا، وجهها إلى الحائط الأيسر للمسرح، وجانبها الأيسر مواجه للجمهور.
ـ على اليسار، موازيا لنهاية صف الرجال، تقف فرجينيا، ووجهها إلى الحائط الأيمن للمسرح، وجانبها الأيمن مواجه للجمهور.
ـ الجميع يكفون عن الحركة تماما ويجمدون.
ـ يبدأ قرع طبول أفريقية بالتصاعد.
ـ الاضاءة خافتة، فيما مجموعة من الظلال الهلامية تأخذ في التشكل على الجدار الخلفي للمسرح.
ـ تدخل الموسيقى فجأة ويبدأ معها استعراض راقص. ينبغي، عند التنفيذ مسرحيا، أن يحوي ما يلي:

● أن تتشابه حركتا سوزانا وفرجينيا تماما في ثلاثة الأرباع الأولى من الرقصة.

● ان تضفي الرقصة طابع البدائية على الرجال الثمانية، وتعكس رغبتهم في فرجينيا وسوزانا، لكنه الشبق المكبوت العاجز عن الإقدام.

● توضح الرقصة تحدي فرجينيا وسوزانا لرغبات هؤلاء (حتى بداية الربع الأخير من الرقصة).

- أثناء تأدية الرقصة تنعكس ظلال الرجال على الحائط الخلفي.

- الاضاءة، اجمالا، حمراء.

— الطبول الأفريقية مستمرة مع الموسيقى الملائمة التي تعطي ايحاء جنسيا بحتا، ووحشيا وبدائيا في ذات الوقت.

- في الجزء الأخير من الرقصة تبدو سوزانا وكأنها ميالة للاستجابة للنداء الجسدي للراقصين.

- سوزانا تدور حول نفسها منتقلة من رجل «١» إلى رجل «٨» وهي تمسح بيدها صدر كل رجل منهم مسحة خاطفة أثناء دورانها حول نفسها.

- فرجينيا تبقى مكانها وتتضاءل حركتها وكأن في الوضع ما يريبها.

— تبدأ ظلال الراقصين على الحائط الخلفي بالتحول إلى تشكيلات هلامية.

- فرجينيا تلاحظ ذلك التحول فتتوقف عن الرقص تماما.

- التشكيلات الهلامية تتحول إلى شياطين بقرون مدببة وهم يهزون ذيولهم أثناء الرقص.

- فرجينيا تصاب بالذعر وتتراجع خطوات إلى الوراء بذهول، فيما حزمة الاضاءة تضعف وهي تتبعها، قبل أن تصل إلى باب اليسار بالمسرح تكون الحزمة الضوئية قد خفتت تماماً فتختفي فرجينيا من الخشبة.

- الراقصون الثمانية يدورون حول سوزانا كما يدور عبدة النار حولها.

- سوزانا ترقص بحركات محمومة وكأن الطقس شعائري.

- تتركز حزمة ضوء حمراء حول الراقصين فيما تظلم بقية زوايا الخشبة.

- تدريجيا تختفي صور الشياطين من الحائط الخلفي.

- رقصة النار مستمرة.

- على الحائط تظهر صورة فرجينيا وهي تسير مسلوبة إلى الأمام على غير هدى، كالمنومة مغناطيسيا.

- يظهر من يمين جدار المسرح ظل لنفس الرجل الذي ظهر في بداية المسرحية، يتقدم بحركات ذئبية بهلوانية.

- ظل فرجينيا يسير بغير هدى صوب ظل الرجل الذي يبدو أنه يسعى إليها لالتهامها..

- برق شديد يلمع فجأة ويُسمع صوت الرعد متداخلاً مع الطبول والهمهمات البدائية.

- الراقصون ومشهد الحائط كما هو..

- رعد وبرق أيضا ثم مطر غزير يهطل على المسرح فجأة وعلى الحائط أيضا.

- يتفرق الراقصون بلمح البصر في رعب كأن صاعقة ألمت بهم، يحاولون الهرب فيصطدمون بعضهم ببعض أكثر من مرّة.

- ظل الرجل - في ذات الوقت — يهرب عبر الحائط من حيث أتى.

- يبدو ظل فرجينيا كمن استفاق من نومه وأدرك ما جرى، فيتراجع إلى الخلف بسرعة ويختفي من على الحائط..

- يبقى المطر متساقطا بغزارة مصحوبا بإيقاع تساقطه الممتزج مع الطبول الافريقية.

— سوزانا كما هي تظل منتشية برقصتها تحت المطر، تحيطها بقعة ضوئية وجميع المسرح معتم..

— تبدأ الموسيقى بالانخفاض والبقعة الضوئية تضعف وتتلاشى تدريجيا.

- أظلام -

تضاء الخشبة إضاءة متوسطة.. الأرض مبللة ببقايا المطر، على زاوية بيسار الخشبة تجلس فرجينيا وسوزانا وشعرهما مبلل ومنكوش أيضا..

الاثنتان تدخنان السجائر..

أصوات تغريد طيور، والصمت سيد الموقف.

(الحوار التالي يبدأ دون أن تنظر إحداهما للأخرى، بل إن كل واحدة منهما تتحدث وهي شاردة بنظراتها دون أن تنتبه إلى وجود الأخرى).

فرجينيا (محدثة نفسها): إنه الشتاء.. إنه الشتاء

سوزانا: الطيور تصدح، وشعري مبلل بالمطر.

فرجينيا: كم هو صعب أن لا تعرف أين تقف عجلة الزمن..

سوزانا: إنني أحبه، وخصوصاً عندما يكون طرياً متخثراً على ظهري هكذا، حتى آدم يحبه بهذه الهيئة.

فرجينيا : لكنني لا أحبه، لا أحبه أبدا.

سوزانا: سألته لماذا تحبه طرياً هكذا..

فرجينيا: لأن جورج انبثق في هذا الموسم.. أمام المدفأة!.

سوزانا: إنني أحبه عندما يجيء، في أي وقت ينبثق فيه

فرجينيا: عادة ما يداهمني في المساء، يخرج لي من هذا الحائط، وخصوصاً في الليل.

سوزانا: آنذاك لا نفعل شيئاً، لكنه أحياناً ينظر إليّ بشبق مفضوح

فرجينيا: وأحيانا يمد يده يريد قتلي

سوزانا: فأرفض الاستسلام له تماما

فرجينيا: وأحبط محاولته على الفور

سوزانا: لكنه دائما يعيد الكرة، وأعود مجددا لأحبط محاولته

فرجينيا: لن يتمكن مني أبداً، ذلك البربري عاري الصدر، ذو الوجه الملون بكثافة

سوزانا: ومع ذلك فأنا أحبه بجنون

فرجينيا: حتى أن المرء لا يستطيع أن يتعرف على ملامح وجهه إطلاقاً

سوزانا: كما أنه غاضب على الدوام

فرجينيا: بيد أنني لا أهتم بغضبه على الإطلاق

سوزانا: ولأنني أحبه بقسوة....

فرجينيا: حتما سأتمكن من إقصائه قريبا

سوزانا: سأتغاضى عن وجوهه الأخرى

فرجينيا: يكفي أن لي وجهاً واحداً

سوزانا: وجه واحد هو الذي سأسعى للإبقاء عليه

فرجينيا: إنه وجهي

سوزانا: أمّا وجوهه المتعددة فسأعلمه كيف يتخلص منها

فرجينيا: هكذا أصبح قادرة على السباحة في النهر

سوزانا: ليس في الأمر ما يخيفني

فرجينيا: سيكون هو قد انتهى تماما، وغاب إلى الأبد

سوزانا: حينها فقط..

فرجينيا: حينها سوف يسقط الوزر عن كتفي

سوزانا: سأعطيه جسدي

فرجينيا: ولن أخشى القوة المطلقة أبدا

سوزانا: ولسوف آخذ جسده.. أتحد به، أتحد بي

فرجينيا: فلا سلطة ستكون له عليّ

سوزانا: فنحن متساويان

فرجينيا: هكذا نتساوى تماما

سوزانا: متساويان تماما

فرجينيا: تماما

(.. تعلو زقزقة الطيور.. صمت بسيط)

فرجينيا (تنظر إلى سوزانا): سوزانا.. ما الذي دهاك البارحة، كانوا سيلتهمونك لو لم تشفق عليك السماء.

سوزانا: السماء تعرف الرحمة إذن، كنت طوال الوقت مؤمنة بذلك.

فرجينيا: كنت منسابة تماما بشكل لم أرك فيه من قبل إطلاقا!

سوزانا: إنها الصلاة.

فرجينيا: أكنت تصلين؟

سوزانا: بدا لي أن السماء تحبني، وشئت أن أحبها

فرجينيا: لكن الأرض كانت موحشة جدا، لقد رأيت الشياطين مرة أخرى.

سوزانا: أما أنا فرأيت آدم.. جميعهم كانوا آدم.. لأول مرة أستطيع أن أنظر إلى عيونهم، إنهم يكبحون شهوة مدمرة، تماما كآدم..أنا لا اكرههم.. لكنهم إن لم يكونوا لطفاء، فمن الحمق أن أمنح لهم نفسي، ومع هذا، فأنا اشتهي ذلك فرجينيا، أشتهي ذلك.

فرجينيا: كانوا سيقتلونك.. سيمزقونك تماماً.

سوزانا: لم يكونوا ليفعلوا ذلك.. لقد كنت أصلي لآدم.

فرجينيا: هكذا تحبينه؟!

سوزانا (بأسلوب التمني): لو يصبح له وجه واحد فقط.

فرجينيا: هي لعبة خاسرة.. السماء لن تستجيب ياسوزانا.. تلك القوة المطلقة لن تعرفك يوما.

سوزانا: كنت تقولين قبل قليل أن السماء رحيمة!

فرجينيا: حين تكون عادلة فقط..

سوزانا: آدم مختلف. سترينه الآن، سيدخل بعد قليل.. وسأحاول.

فرجينيا: حسنا، ربما يستحق الأمر المغامرة..

(صمت)

سوزانا: ماذا عن جورج؟

فرجينيا: لم أر وجهه يوماً، لا أعرفه إطلاقا، لكنني أعرفه كما ينبغي، أراه كل مساء، كل مساء أراه.. ولقد رأيته اليوم في وجوههم جميعاً، كانوا يرقصون وخلفهم الشياطين تهز ذيولها.. كان بينهم، وكنت أنت تصلين، لكن الله لم يكن هناك.. لم يكن هناك إلا الشياطين، تميل بقرونها المدببة، وتشدني، تشدني كقوس لا سهام له.. إنهم حلفاء السماء، لربما كان الله هناك، ولكن السماء ليست لنا..

سوزانا: لنا المطر فرجينيا.. انه من السماء بأية حال، وسوف تمطر، ستمطر الآن مجددا.

فرجينيا (بانتشاء): ستمطر.. أحب المطر.. أحب المطر سوزانا عندما يسقط على أجسادهم العارية، عندما ينتشرون مذعورين كالجرذان، يبحثون عن مخابئهم قبل أن يذوب طلاء صدورهم.. ثم.. ثم حين يفيض النهر.. ينتهي كل شيء..

أرأيتني أسبح في النهر سوزانا، أرايتني كحورية عارية أو كبطة تنساب على سطح البحيرة في أمان؟.. آه لو أستطيع أن أفعل ذلك، لاكتفيت، لا أريد منهم شيئا، ولا أشتهي أحدهم.. (تنهض بسرعة).. هيّا سوزانا.. فلنغني للمطر.. هيّا فلنغني للمطر سوزانا.. هيّا.

- صوت الطيور لا يزال مسموعاً.

- سوزانا تنهض بعد أن كانت مندهشة.

- إضاءة خافتة والشخوص تبدو في هيئة الـ «سلويت».

- سوزانا وفرجينيا تتحركان وتتهيئان للوضعية الحركية المناسبة للرقصة.

- على الفور، تتجمع على الجدار الخلفي للخشبة صور ظلية

لبعض الغيوم..
- صوت موسيقى.
- سوزانا وفرجينيا تبدءان بأداء رقصة طقسية للمطر، يمكن استعارتها مما خلفه الانسان الأول في عبادته للمطر، كما يمكن اضافة خلفية غنائية نسيجها التعطش إلى شيء ما لعلّ مقاطع من «الأرض اليباب» تلائم الغرض.
- على الحائط الخلفي تبدأ السحب بإنزال المطر، مطر غزير وقوي، وصوته يسمع بشدة حتى ليكاد يطغى على الموسيقى.
- أثناء الرقصة يتم استخدام الإضاءة على الخشبة بشكل يحاكي المطر لكن لا يقصد به الإيهام أن ذلك مطر حقيقي..
- تستمر الرقصة ثلاث دقائق تقريبا.
- من الباب الأيمن للمسرح يدخل آدم، يرتدي زيّا عصريّا ووجهه مغطى بقناع لوني يخفي ملامحه إلى حد بعيد.. يتوقف مكانه ويتأمل باندهاش ما يحدث.
- فرجينيا، حالما تبصر آدم، تكف عن الرقص.
- بذات اللحظة تهدأ الموسيقى قليلا وتقل حركة التشكيلات الضوئية على الخشبة.
- تتوقف السحب على الحائط الخلفي عن ارسال المطر..
- فرجينيا تنظر إلى آدم بريبة كأنها رأته من قبل وتحاول ان تتذكر..
- تصمت الموسيقى تماما وتختفي تشكيلات السحب من الحائط الخلفي..
- آدم ينظر بذهول أمامه لكنه يوجه نظراته لسوزانا.
- سوزانا تخطو بهدوء باتجاه آدم.
- فرجينيا تبدو كما لو أنها ليست حاضرة.
فرجينيا (في ذهول وريبة ـ بصوت خافت لا تسمعه سوزانا): جورج.. هل هو جورج.. جورج!!؟
(سوزانا وهي تقترب من آدم تحين منها التفاتة للخلف نحو فرجينيا.. فرجينيا تفهم نظرة سوزانا وتنسحب بهدوء من باب المسرح جهة اليسار).
سوزانا (كالمذهولة تنتبه لخروج فرجينيا): هاه.. لقد ذهبت!
آدم : من كانت تلك؟
سوزانا : فرجينيا .. أخبرتك عنها من قبل.
آدم: لماذا رحلت؟
سوزانا (بابتسامة): كي تتيح لي المجال لقتلك يا آدم، فهي تعرف ما انتويت عليه.
آدم: تقتلينني؟!
سوزانا: آدم.. ماذا تريد مني؟
آدم: أنا لا أعرف الرقص
سوزانا: الرقص؟!
آدم: تريدينني أن أرقص للمطر.. أعلم ذلك.

سوزانا: لا .. اريدك أن ترقص معي، معي فحسب
آدم: ارقص معك دائما
سوزانا: لكنك لا ترقص لي
آدم: لك؟
سوزانا: إنْ رقصت لي، ومنحتني وجهك الذي اشتهي، فسوف... (توحي له باغواء أن هناك مكافأة له)
آدم (يحاول تخمين المفاجأة) : فسوف؟
سوزانا: ستعرف فيما بعد
آدم (وكأنه أدرك كل شيء): سأرقص.. سأرقص..
- مجدداً يعلو صوت زقزقة العصافير.
- آدم وسوزانا يتباعدان عن بعضهما وهما يتململان بعفوية استعدادا للرقص..
- الإضاءة تتحول إلى لون أحمر خفيف.
- على الحائط الخلفي تبدأ بعض التشكيلات الظلية بالتكون..
- ترتفع الموسيقى فجأة ومعها يبدأ آدم وسوزانا بالرقص، على أن توحي الموسيقى والحركة بمناورة جنسية تتجسد فيها لحظة بعد أخرى مطامح آدم للسيطرة على جسد سوزانا، وفي ذات الوقت تحاول سوزانا عدم الاستسلام له وإن كانت لا تكف عن تهييجه، شيء أشبه بترويض حيوان مفترس..
- مع الموسيقى ثمة ايحاءات شبقية صوتية.
- في النصف الثاني للرقصة، ومع ازدياد بدائية آدم وتقهقر سوزانا في ترويضه تسمع بعض الطبول الافريقية، كما تسمع همهمات بدائية متعطشة..
- آدم يمد يديه إلى ذراعي سوزانا بشبق ثم يسحبهما سريعا.. سوزانا تتطلع إليه وترقص في خوف وتصميم..
- على الحائط الخلفي تنعكس ظلال آدم وسوزانا وهما يرقصان.
- يلمع البرق في الأعلى ويجلجل صوت الرعد.
- تظهر لأدم فجأة أنياب تبرز من جوانب فمه وتجحظ عيناه بشكل مرعب ويقف شعر رأسه..
- سوزانا تصرخ مع صوت الرعد المصاحب لالتماعة برق شديدة.
- في ذات اللحظة ينقض آدم على سوزانا ويمزق لها قميصها.. تحاول الفلات، فيما يتداخل صراخها مع الطبول الافريقية الصاخبة.
- تبدأ البقعة الضوئية الحمراء التي تحيطهما بالأفول رويدا وهي تتستر على عملية اعتداء جسدي.
- تخفت الاضاءة تماما فلا يعود الاثنان مرئيين على الخشبة، فيما صورتهما الظلية على الحائط تعكس عملية اغتصاب غير واضحة المعالم.
- تسقط صورتهما الظلية الى الاسفل، أو هما يسقطان عبر

الصورة في ممارسة جنسية بربرية، أعلاهما تتكون مجموعة من السحب تبدأ بإرسال قطرات من المطر.
- يلتمع في فضاء المسرح برق خاطف شديد يشف، لأقل من لحظة، عن لقاء جنسي متوحش..
- الموسيقى البدائية والهمهمات الوحشية لا تزال مسموعة.
- على الحائط الخلفي؛ حيث اللقاء الدامي لا يزال ظاهرا بصورة غائمة، تهطل أمطار غزيرة جدا على ظل آدم وسوزانا.
- ينهض آدم في الصورة الظلية مذعوراً ويفتش عن مهرب، يتخبط مكانه حتى يجري ناحية اليمين فيختفي من الحائط.
- سوزانا، على الحائط، ملقاة أرضاً بلا حراك والمطر الشديد ينهمر فوق جسدها..
- تضعف الاضاءة على الحائط ببطء حتى يغرق المسرح في ظلام دامس.

- اظلام -

- اثناء فترة الاظلام يظل صوت المطر الشديد مسموعاً..
- يضاء المسرح اضاءة خافتة..
— قريبا من منتصف الخشبة سوزانا ملقاة تماما على الارض، ملابسها ممزقة على جسدها الملوث ببقعة ضخمة من الدماء تمتد حولها بأضخم مما يمكن تصور أنه يسيل من انسان واحد..
- لا حركة ولا حتى أصوات الطيور، غير أن المطر ينهمر بغزارة يبلل خشبة المسرح وحباته تصطدم بالخشبة وتتقافز ملتمعة عليها.
— من اليسار تدخل فرجينيا متوجسة، تبصر سوزانا فتذعر، تجري إليها، تنحني إلى جوارها وعلامات الكارثة على وجهها..
— فرجينيا تظل صامتة مذهولة لفترة كمن يحاول أن يستوعب جملة من الأفكار دفعة واحدة.
فرجينيا: قلت لك أن السماء ليست سماءنا.. وأن الأرض موحشة، وأن ليس لي إلا النهر..
- فرجينيا تبقى على ذهولها فترة..
- أثناء ذلك يتشكل على الحائط الخلفي ظل رجل، يدخل من يمين المسرح ويسير بحذر شديد متربصا بشيء ما، ملامحه غير محددة (طبعا)..
— حين يصل ظل الرجل الى منتصف الحائط الخلفي.. يتوقف وينظر أمامه، ويبدو وكأنه يتأمل فرجينيا الجاثية إلى جوار سوزانا الميتة.
- فرجينيا لا تشاهده.
— بتثاقل وبنظرات شاردة تنظر فرجينيا جهة الحائط الأيسر للمسرح.
— بصوت منخفض يعلو شيئا فشيئا تسمع موسيقى «بحيرة البجع» لتشايكوفسكي [وهو المقطع الذي يصور سباحة البجع في البحيرة قبل وصول الأمير]..
- فرجينيا تنهض ببطء وتبدو في ذهول تام.
- تبقى واقفة نصف دقيقة بلاحراك، والرجل الظلي يرقبها.
- آنذاك تنساب الموسيقى مع تدرج الاضاءة حتى وصولها تماماً إلى حالة «السلويت»..
- ببطء وبرود تمد فرجينيا يدها إلى قميصها وتبدأ بخلع ملابسها، ترمي بالقميص جانبا.
- حبات المطر تلمع تحت الإضاءة الخافتة.
- تواصل فرجينيا بنفس البطء التخلص من ملابسها..
- ظل الرجل على الحائط يتحرك بقلق وكأنه ينوي هدم الحائط، فجأة يخترق الظل الحائط وينفذ منه إلى خشبة المسرح على هيئة ظل مجسم.. المكان الذي حطمه الرجل بالحائط الخلفي يترك فراغا أسود ثابتا بحجم إنسان واقف تماماً..
- يتقدم الظل المجسم مسرعا نحو فرجينيا وهي لم تره بعد فيما الإضاءة تضعف حتى يصبح من الصعوبة رؤية أي شيء بوضوح على الخشبة..
- يتقدم الظل/الرجل ببطء ويداه جاهزتان للانقضاض.
- تشعر فرجينيا بحركته وتلتفت بغتة إليه فيندفع اليها مطلقا صرخة وحشية يحدث معها اظلام تام مفاجيء على المسرح كاملاً.

- إظلام -

- أثناء فترة الإظلام التي تستمر قرابة نصف دقيقة،يظل ذات المقطع من «بحيرة البجع» مسموعاً بوضوح..
- يضاء المسرح عن طريق حزمة ضوئية تمشط الخشبة وهي خالية تماماً، غير أن المطر المتساقط يبدو ملتمعا خلال الاضاءة، تكمل الحزمة الضوئية المتحركة تمشيطها للمسرح ثم ترجع إلى حيث أتت..
- إظلام لفترة وجيزة جدا..
— بالتدريج يضاء الحائط الخلفي للمسرح، تبدو ظلال سوداء غير متشيئة عليه..
- مع وضوح الإضاءة يتبين أن الحائط عبارة عن نهر ظلي- أمواجه تنساب برقة لفترة، ثم تنساب فرجينيا من يسار المسرح وهي تسبح في النهر بصورة ظلية أيضا، حيث بالكاد يتبين أنها تسبح عارية.
— فرجينيا تتقدم إلى الأمام تدريجيا في انسياب مع الموسيقى..
- تبدأ الموسيقى بالانخفاض رويدا رويدا وفرجينيا تواصل سباحتها عبر النهر كبطة تنساب على سطح بحيرة.
- الموسيقى تخفت في تزامن مع اضاءة الحائط التي تأخذ بالضعف حتى تتلاشى أيضا.

يسود الظلام التام.

* * *

الدخول من بوابات الليل
مرح النو ... أي رسالة يحملها لنا؟

كامل يوسف حسين *



القناع في الدراما التقليدية اليابانية كشف عن الروح، لا إخفاء للهوية

ليس هنـاك في المكتبة العربيـة، بقدر مـا أعلم، مرجـع حقيقي واحد يمكـن أن يحقق للقارىء إطـلالة على حـد أدنى من الـدقة على مسرح النو الياباني، ولعله ليس من قبيل الصدفة أن عروض النو لم تقدم في عـالمنا العربي الا مـرات قلائل، وفي هذه المرات كـان العرض مخيبا لآمـال الجميع، فهـو قد بـدا لغزا حيـا ومضجرا لجمهـور لم يجيء الى المسرح الا مسلحا بفكـرة ضبابية تمامـا عما يعنيه المسرح التقليدي اليـاباني ومسرح النو بشكل خـاص، وهو قد بدا للجـانب اليـاباني تجربـة مـريرة، لأن عـرض النو يتكبـد قـدرا هائلا مـن الاستعداد والجهـد والعناء في تقـديمه، ولم يكـن رد فعل الجمهـور العربي ممـا يعتز به فنـانو النو اليـابانيون، الـذين اعتادوا تقـديم عروضـهم لجمهور ليس مسلحا بالمعـرفة فقط وإنما بالوعي الجمالي والحساسية الروحية، وهما أمران لا يتكامل عرض النو إلا بهما.

★ كاتب ومترجم من مصر.

قد يبادر معترض بالقول إن هناك من الكتب والمصادر ما يحقق ما يبغيه القارىء العربي، فهناك كتب مثل «المسرح في الشرق» وكتب أخرى تتحدث عن التقاليد الدرامية الآسيوية، بالإضافة الى العديد من الكتب المدرسية، التي تضم بالضرورة عدة صفحات على الأقل عن مسرح النو، هذا فضلا عن عدد كبير من المقالات التي نشرت في الدوريات العربية عن مسرح النو، وبعضها بقلم كاتب هذه السطور.

وكان بودي أن أوافق على هذا الاعتراض، لولا أن كتاب «المسرح في الشرق» على سبيل المثال مضى أكثر من ربع قرن على إصدار آخر طبعة له، والكتب المناظرة محدودة للغاية، أما الكتب المدرسية فإن طابعها التعليمي يخنق أي محاولة لاقتراب حقيقي من مسرح النو، والمقالات المنشورة في الدوريات العربية قد يصعب الحصول عليها، كما أن لها عيوبها في الكثير من الحالات. وعلى سبيل المثال، فإن المقالات التي نشرها كاتب هذه السطور في عدد من الدوريات والمجلات العربية يجمع بينها عيب أساسي هي أنها جميعها كتبت انطلاقا من الاهتمام بالأساس الفلسفي الذي قامت عليه هذه الفنون الدرامية، وبينها النو، ومن هنا فإنها قد ترضي دارس الفلسفة، ولكنها بالضرورة ستثير سخط دارس المسرح.

الآن، هل نحاول هنا استدراك هذا الجانب؟

ليس تماما، فتلك على وجه الحصر مهمة المختصين بالمسرح في شتى تجلياته. وما أحاوله هنا ليس إلا التفكير بصوت عال حول السر في أنني عندما سئلت مؤخرا عما إذا كان من المناسب تقديم عرض للنو في منطقة الخليج، بادرت الى تأكيد أن ذلك أمر نتوق إليه، ونتطلع له بشدة، كحدث فني كبير، لم يشهده هذا الجزء من العالم أبدا، ولكن ذلك العرض سيغدو تكرارا جديدا لفشل قديم، ما لم يسبقه تعريف حقيقي بهذا المسرح، وبعالمه الفلسفي – الروحي الرحب، وبجوهر التجربة الجمالية المندرجة فيه.

هنا يطرح سؤال على الفور. من الذي يقوم بهذا التعريف؟

الإجابة هي، على الفور، ليس الجانب الياباني، فمن المؤسف أن العالم العربي يدخل مع افريقيا في آخر الدوائر التي يهتم بها اليابانيون، على أي صعيد، وحتى في الاطار الاقتصادي فإن اليابان لا يهمها في الوطن العربي إلا الغاز والنفط من منطقة الخليج، وقناة السويس والاستثمار فيها، وإغراق السوق العربية بالسلع اليابانية وخاصة الاستهلاكية منها كالسيارات والأجهزة الكهربائية والالكترونية.

وإذا كان هناك من هو بحاجة الى دليل في هذا الصدد، فيكفي أن أقول إن أي دارس لتطور العلاقات العربية – اليابانية يعرف أنه حتى سنوات قليلة مضت لم تكن هناك سياسة واضحة في طوكيو حيال العالم العربي، بل كانت هناك سياسة إسلامية، الأمر الذي يعني أن صانع القرار الياباني كان يدرج العالم العربي بكامله في كتلة الدول الإسلامية، تسهيلا للتعامل معه، وتعبيرا عن عدم استحقاقه لاهتمام خاص داخل هذا الإطار. وهو الوضع الذي نعلم جميعا أنه ظل ساريا حتى العام ١٩٧٣، ولم تغيره إلا صدمة حرب أكتوبر ووقف تصدير النفط العربي.

وليس سرا أنه على الصعيد الاقتصادي، وعندما يتعلق الأمر بالشرق الأوسط، فإن العديد من الدوائر في طوكيو تؤثر التعامل مع اسرائيل، ومن هنا يأتي الاستثمار الياباني الهائل في صناعات اسرائيلية كصقل الماس والطائرات والأسلحة وغيرها، ولم يأت من فراغ قيام رئيس الوزراء الاسرائيلي بزيارة طوكيو فور الترويج الإسرائيلي العالمي للسلام والمشروع الاقتصادي الشرق أوسطي، حيث أعلن رسميا عن نطاق مذهل للتعاون الياباني الإسرائيلي.

ولكن ماذا عن الصعيد الثقافي والفني؟

ليس هناك أي اهتمام في طوكيو بالعالم العربي على هذا الصعيد. والبرامج التي تشمل العالم العربي في نشاط مؤسسة اليابان، وهي الهيئة الرسمية المسؤولة عن تطوير علاقات اليابان الثقافية بالعالم الخارجي، هذه البرامج محدودة للغاية بحيث يمكن أن تؤول للصفر، ولولا بعض الاهتمام من جانب عدد من الجامعات اليابانية بالدراسات العربية وتمويلها لتعليم اللغة اليابانية في القاهرة ودمشق، وبعض المنح الهزيلة لعدد من الدارسين والباحثين العرب لأمكن القول إن العالم العربي ليس موجودا على خارطة الاهتمامات الثقافية والفنية اليابانية.

ماذا إذن ؟

لا أمل ، على الإطلاق في أن يغير الجانب الياباني ملامح هذه الصورة المؤسفة لحركة التثاقف العربي – الياباني، فنحن ببساطة لا نعنيه،والأمل الوحيد معقود على إدراك المؤسسات العربية وصناع القرار الثقافي العربي أنه لابد من الاهتمام بالشرق على كافة الأصعدة، ولابد من علاقات عربية جادة في كل المجالات ومن بينها الثقافة والفن بين العالم العربي والعواصم الشرقية وفي مقدمتها طوكيو وبكين.

ولكن ألم يأخذنا هذا الاستطراد بعيدا عن مسرح النو؟

تماما، فلنعد إذن الى مناط اهتمامنا هنا، ولنبدأ من البداية، كما يقولون، ولنطرح السؤال البديهي: ما هو النو؟

المعنى الحرفي لكلمة النو في اللغة اليابانية هو الموهبة أو الإنجاز أو العمل البارع، وقبل أن تطلق على وجه الحصر على الشكل التقليدي من المسرح الياباني المرتبط بها، من بين أكثر من اثني عشر شكلا آخر للمسرح، فقد تم استخدامها للإشارة الى شكلين من أشكال المسرح الياباني التقليدي، هما الساروجاكو والدنجاكو، وهما تجليان أكثر خشونة لفن البوجاكو، وهو في جوهره رقصات تصاحبها الموسيقى، كانت في بعض الأحيان تؤدى كفقرات منفردة، لا تشكل الدراما فيها إلا الحد الأدنى.

ومن المؤكد أنه لا سبيل الى فهم النو إلا من خلال ارتباطه بهذه الغابة من الفنون التي انتقلت معه من البر الآسيوي الى الأرخبيل الياباني منذ العقود الأولى للقرن السابع الميلادي، وأيضا من خلال متابعة تطوره التاريخي منذ هذه البدايات الغائمة وحتى اليوم.

والواقع أن هذه البدايات لمسرح النو تتخلص من هذا الالتباس والغموض إذا ما أوغلنا في المسيرة التاريخية معها الى عصر النارا، أي

حوالي الفترة من العام ٧١٠ الى العام ٧٩٤ حيث غدت أشكال الرقص تلك بما يصحبها من موسيقى ودراما جزءا ثابتا من الاحتفالات البلاطية والدينية.

هنا نلاحظ أنه في العصر الهايني (٧٩٤-١١٥٨) ستتبلور رقصات البوجاكو لتكتسب العديد من السمات التي ميزت مسرح النو، بعد ذلك بعدة قرون، فهناك الأقنعة الخشبية المؤسلبة في تنفيذها، وكذلك الملابس الفنية بألوانها ونسيجها. وهناك النموذج المحدد في التقديم، الذي سيتحول عقب ذلك الى ما يشبه قانونا صارما، حيث البدء بـ«الجو» أو الاستهلال، ثم يعقب ذلك «الها» أو التطوير، تمهيدا لبلوغ «الكايو» أو الذروة. وهو ما يعرف بمبدأ اليوجين.

ومسرح النو يدين بالكثير لرعاية البلاط له، ولكنه في الوقت نفسه كان يلقى رواجا كبيرا في احتفالات المزارات والمعابد وهو ما يعني احتكاك هذا المسرح بالنخبة من ناحية وبالجموع الغفيرة من السكان المحليين من جهة أخرى.

مع انحسار تأثير البلاط، وبروز تأثير الحكومة العسكرية ممثلة في «الشوجون»، برز الساروجاكو والدنجاكو، منذ أوائل القرن الثالث عشر، بما يعكسانه من ارتباط أوثق بالأشكال الاحتفالية الريفية.

ومسرح النو، على نحو ما نعرفه اليوم، سيبرز من رحم احتكاك فناني الساروجاكو والدنجاكو، وهم عادة من أصول اجتماعية متواضعة، ولا يترددون في تقديم عروض متحللة وبذيئة، بالثقافة والفن في تقاليدهما الرفيعة في كيوتو.

وداخل هذا الإطار يمكن القول إن النو، كما نراه اليوم، هو من ابداع اثنين من فناني الساروجاكو، هما كانامي (١٣٣٣ - ١٣٨٤) وابنه زيامي (١٣٦٣ - ١٤٤٣) والواقع أن الأب لم يحتك بثقافة البلاط وفنونه إلا في أواخر عمره، بينما أمضى الابن عمره كله تقريبا واقعا تحت تأثير تقاليد البلاط.

وبينما أدخل كانامي الى فن الساروجاكو رقصا إيقاعيا قويا، عرف باسم «الكيوسي» كان يضفي على العرض توترا دراميا ويعطيه بؤرة درامية يصب فيها، وقام بتحويل هذا الفن الى دراما راقصة مطورة، فإنه ابتداء من زيامي نستطيع بالفعل الحديث عن النو. فقد كان ممثلا، وكاتبا مسرحيا، ومنظرا، ورئيسا لمجموعة المبدعين الأثيرة لدى الشوجون. ومن خلال دراساته الشاملة عن النو ترك بصمة لم يقدر لأحد أن يقاربها على تطور هذا الفن. ويعزى ثلث المسرحيات التي تشكل ريبرتوار مسرح النو اليوم الى زيامي، كما أن كافة جوانب عرض النو تنبع من توصيفاته لأصول هذا الفن.

ولكن ما هي الملامح العامة لمسرح النو كما نراها اليوم وكما أرساها زيامي؟

ابتداء، هناك قاعدة أساسية، وهي أن النسيج العام لمسرح النو نسيج نبيل، ولا مكان فيه للكلمات أو الإشارات أو الإيماءات البذيئة، التي قد تجرح عين أو أذن المشاهد.

وقد انبنى على هذا بالضرورة، أن اللغة حتى في المقاطع التي قد لا تكون مفهومة تماما، هي لغة تشريفية طنانة، بغض النظر عن الشخصية التي تطرح الكلمات، وسواء أكانت إلها، أم هولة، أم محاربا، أم امرأة جميلة، أم حيزبونا تعسة، أو خادمة بائسة أو شبحا شريرا.

والموضوع ثالثا يستمد دائما من عيون الأدب الياباني، بما في ذلك الروايات ويوميات الحياة في البلاط وقصص الغرام وحكايات البطولة في الحرب، بالإضافة الى رصيد هائل من الشعر الغنائي، الأمر الذي يعني أن ما يقدم معروف مسبقا لدى الجمهور والفارق يكمن في طريقة التقديم.

وسياق التقديم يتبع دائما التقسيم الثلاثي لمبدأ اليوجين الجمالي، الذي أشرنا اليه قبل قليل، الى «جو - ها - كايو» أو استهلال - تطوير - ذروة، ولكن مع ملاحظة أن مقطع «الها» هو نفسه يقسم تقسيما فرعيا الى استهلال وتطوير وذروة. ويتعين أن تؤدى رقصه «الكيوسي» الإيقاعية القوية بحسبانها الجزء الثالث من «الها» تعقبها استراحة قبل الرقص المفعم بالحيوية الذي سيصل بالمسرحية الى نهايتها.

والملمح الخامس ينعكس فيه هذا البناء المحدد، حيث يتألف البرنامج الكامل لعرض النو، والذي كان قديما يقدم على امتداد يوم بأسره. فالمسرحية الأولى تدور حول إله شامخ كبداية متألقة للبرنامج. وتدور المسرحية الثانية حول محارب خالد حيث نلتقي بشبح المحارب في البداية، وهو يصف ضروب معاناته منذ موته، وفي المسرحية الثالثة سنلتقي مع إمرأة بارعة الجمال، ونحن نعلم بالطبع أن النو لا مكان فيه للنساء، وأن الأدوار النسائية يقدمها رجال تخصصوا فيها، وتتنوع المسرحية الرابعة لكنها دائما تركز على المزيد من الشموخ للمناخ الدرامي. وفي المسرحية الخامسة تقدم الشخصية الرئيسية، وعادة ما تكون إلها أو هولة، رقصة بالغة القوة.

والملمح السادس يتعلق بتركيب عناصر الأداء، فالممثلون جميعا - كما قلنا حالا - هم من الذكور وتساندهم جوقة يتراوح عدد أفرادها بين ثمانية الى عشرة فنانين وتتألف الفرقة الموسيقية من عازفين الى ثلاثة يستخدمون الطبول والناي.

والملمح السابع هو دور ما يعرف بالكايوجين في مسرح النو. والواقع أن مسرح الكايوجين هو أحد الأشكال الخمسة الأكثر قوة من أشكال المسرح التقليدي الياباني، وهي: البوجاكو، النو، البونراكو، والكابوكي. ورغم اعتباره اليوم مسرحا قائما بذاته، إلا أنه في فترات سابقة كان بمثابة الفواصل الفكاهية المنبثة في مسرح النو، ويستمد هذا الجانب من معناه الحرفي نفسه، فالكايوجين في اليابانية يعني «الكلمات اللاذعة» أو إن شئت الحرفية لقلت «الكلمات المجنونة». وغالبا ما كانت هذه الفواصل، التي تؤدى بشكل مفهوم وواضح وغير مؤسلب في النطق تصور خادما يتفوق من خلال براعته وحسن تخلصه على مخدومه المفتقر للألمعية.

و تتعدد الملامح بشكل يثير دهشتنا، حيث لم تنجم عن التراكم في العروض فحسب، وإنما كذلك عن التأصيل النظري من خلال

كتابات زيامي وغيرها من الكتابات التي تضرب جذورها في صميم الدراما الآسيوية وخاصة التي رأت النور ما بين القرنين الثالث والثامن الميلاديين.

وفي ضوء هذه الملامح يبرز سؤال على جانب كبير من الأهمية، وهو: ما هو الهدف من عرض النو؟

يستمد هذا السؤال أهميته من أننا عندما نتحدث عن الهدف من المسرح، ينصرف ذهننا على الفور تقريبا، الى التقاليد الأرسطية، وبالتحديد الى مفهوم المحاكاة أوتقليد الواقع حيث العمل الدرامي يستهدف في النهاية الوصول بالمشاهد الى مرحلة التطهير.

في تقاليد المسرح الياباني بعامة، وفي النو على وجه الخصوص، نحن على النقيض من هذا تماما، مع مسرح يركز على النزعة الرمزية والتخييل المؤسلب، حيث يتم تكريس كل شيء للدفع باتجاه أسمى هو في جوهره حالة مزاجية، تجربة جمالية، تستخرج استجابة فورية من المشاهد تتجاوز الكوابح التجريبية للزمان والمكان، ويتم تحقيق هذا على مستويات مختلفة من الإثارة والاستفزاز تتفق مع طبيعة النوعية المسرحية المحددة ولكن المبدأ الكامن تحتها واحد لا يتغير أيا كان مستوى المقاربة.

ما الذي يعنيه هذا؟

الواقع أن الإجابة على هذا السؤال مرتبطة بجوهر هذا المقال، مرتبطة بالرسالة التي ينقلها، لنا نحن العرب، مسرح النو، وقوامها، إنه إذا كان اليابانيون قد حافظوا على هذا المسرح كل هذه القرون فإن بمقدورنا أن نحافظ على ما وصفه باحث عربي بالظواهر المسرحية العربية، وتدخل في ذلك عشرات الأشكال من مسرح الظل والعرائس وغير ذلك، لأن موت هذه الأشكال يعني موت جزء من الروح العربية، من الهوية العربية، وهو أمر لا يمكن السماح به.

مرة أخرى ما الذي يعنيه ما أشرنا إليه حالا فيما يتعلق بالهدف من مسرح النو؟

هنا يأتي السر في اهتمام كاتب هذه السطور بمسرح النو، فهذا المسرح هو أكثر أشكال المسرح الياباني التقليدي التصاقا بالتراث الفلسفي - الديني الشرقي، حيث تأثر بعمق في المضمون الجمالي والهيكل الدرامي على السواء بتقاليد الفكر البوذي في القرون الوسطى.

وهذه التقاليد ـ كما يدرك كل من ألقى نظرة على كتاب جون كولر «الفكر الشرقي القديم» من ترجمتنا وإصدار سلسلة عالم المعرفة الكويتية أننا لا ينبغي أن نسقط في قبضة معطيات الواقع المباشر، فغالبا ما تكون هذه المعطيات وهما، وإنما علينا أن نرحل الى قلب الأشياء، الى جوهرها الخالد، وأن ندرك حقيقتها دونما تأثر بالمؤشرات النابعة من الطابع الزائل والعاجل للوجود كله.

بهذا المعنى فإنه سيتم توظيف كل ما يخدم التخيل والمجاز والرمزية في مسرح النو لتحقيق التقارب بين المؤدي والمشاهد، للوصول الى فهم جمالي متبادل يستخرج عبر الفورية التجاوزية للعملية المسرحية.

دعنا نبسط ما نريد أن نقوله هنا، فالهدف الحقيقي من مسرح النو هو، دون اللجوء الى اصطلاحات فنية، تعرية الروح، والكشف عن مغاليقها وأسرارها، وقد تأخذ الروح شكل إنسان أو إله،وقد تأخذ صورة تجليات شتى للخير أو الشر، وقد تكون من المشاهير أو النكرات، وقد تكون على قيد الحياة، أو بعد عهد الموت بها. وأيا كان الأمر، فإنها سوف تجرد أمامنا، حتى الوصول الى جوهر يمكن للجميع تلمسه بحميمية.

وربما لهذا بالضبط فإنه لا سبيل الى فهم عرض النو إلا من خلال حد أدنى من الفهم، بأوسع المعاني، لجانب من المعتقدات الدينية - الفلسفية، وبصفة خاصة مجموعة المفاهيم المتعلقة بأمرين محددين، هما: التجلي الإلهي، وتذكر الموتى.

من المهم هنا أن نتذكر أن التجلي الدنيوي للآلهة، وخاصة هبوط إله أو روح، ليظهر للبشر في صورة رجل أو امرأة، هو واقع مطلق في المعتقدات الدينية اليابانية، ويرتبط ذلك بجوهر مفهوم الألوهة نفسه في التقاليد الفكرية اليابانية، فكل إله، أو روح ينظر إليه على أنه تجل أو تجسيد لجانب من الطبيعة أو لإله متجاوز أو متعال أو كلي الحضور وأسماء الآلهة نفسها تصور هذه الجوانب.

هذه الفكرة تنعكس بوضوح في الهويات المختلفة لـ «الشايت» أو «المؤدي» وهو الشخصية الوحيدة في مسرح النو التي يتم تطويرها بشكل حقيقي. فالشايت عادة هو روح أسمى حبس في إهاب عادي، بل ومبتذل ثم يتم الكشف عنها باعتبارها تشير الى شيء أسمى يتفهمه الجميع.

وبالنسبة للجانب الآخر المتعلق بتذكر الموتى، فإنه كما أن جوانب الألوهة موجودة في كل مكان، فإن أرواح الموتى لا يمكنها أن تقطع الروابط التي تشدها الى الأرض. ومن المألوف للناس في اليابان، حتى يومنا هذا، أن يصلوا للموتى، وأن يحسوا بوجودهم، بل أن هناك عيدا باسمهم، وهكذا فإن من أكثر موضوعات النو شيوعا تذكر أرواح الموتى والصلاة من أجل انعتاقها من قيد المعاناة.

وربما كان المثال الأكثر بروزا على هذا هو ما نجده في مسرحية «جينجي كايو» حيث الشايت لا يعدو أن يكون السيدة شيكيبو موراساكي، المؤلفة العتيدة لرواية «حكاية جينجي» التي تعود الى القرن العاشر الميلادي، وينظر إليها الكثيرون على أنها أقدم رواية، بالمعنى الصحيح، على مستوى العالم، حيث نجد موراساكي في المسرحية مجبرة على البقاء في الأرض بعيداعن إمكانية الخلاص، لأنها ألفت كتابها الشهير دون أن تضمنه صلاة على شخصية ميتة مدرجة في صفحاته، وهي تطلب من «الواكي» أو «متابع الأحداث» أن يصلي من أجل خلاصها.

هذا يقودنا الى ملاحظة مهمة ينساها الكثيرون أو يجهلونها، فالدين في اليابان - حيث ينهار النمط الفاصل بين العقيدة والتأمل الفلسفي - ليس إلا كيانا فكريا متشابكا، متعدد الخطوط والملامح، ومعظم الناس يمارسون بعض الجوانب من ديانتين أوثلاث ديانات.

وكما هو معروف، فإن الشنتوية أو «طريق الآلهة» هي الأساس في هذا الكيان. وهي تقدم التصور الأساسي والمبادىء الجمالية لتجربة النو. ولكن الأمر لا يقف هنا، وإنما تأتي البوذية لتقدم المواقف العقائدية الأولية، وخاصة النظريات التي يتم تطويرها عبر قرون طويلة والخاصة بأفكار الكارما والبعث وغيرها.

وغني عن البيان أن فرع البوذية المعروف باسم «الزن» مضى الى الحد الأقصى بجماليات تجربة النو، وهو الأمر الذي ينطبق على معظم الفنون اليابانية الأخرى. وربما كان مصدر ذلك أن الزن كان يلقى الكثير من الحماس من الشوجون، أو الحكام العسكريين الذين كفلوا النو برعايتهم.

وقد يكون من المناسب هنا، دون إغراق القارىء في الكثير من التفاصيل أن نشير الى ثلاثة مؤثرات دينية أخرى في تجربة النو الجمالية، أولها النزعة الأميدية، وهي شكل أخلاقي من أشكال البوذية، يعلم أن أميدا بوذا سيمنح أي شخص البعث في فردوسه. وخلافا لما يتصور الكثيرون فإن معظم المقتطفات البوذية المدرجة في صميم نصوص النو هي نصوص أميدية وليست من نصوص الزن.

وعلى الرغم من أن الزن يسري تياره بعمق في عروق النو، إلا أن ذلك يتم بشكل محدود في صراحته ووضوحه، بينما «الشينجون» و«النداي»، وهما فرعان صوفيان من فروع البوذية، يبدوان أكثر انغماسا في النو، ويتركان أثرهما بوضوح في مناهجه ومواقفه المركبة.

هنا يفرض نفسه سؤال بديهي: كيف انعكست هذه المؤثرات الدينية – الفلسفية على تجربة النو الجمالية؟

لقد وصف زيامي مرارا وتكرارا بأنه «شكسبير اليابان» ورغم أن ذلك يبدو اصطلاحا بارع الصياغة من وجهة النظر الغربية، إلا أنه في الحقيقة يعكس تقليلا من شأن زيامي، وليس أدل على ذلك من أن كتابات زيامي النظرية عن تجربة النو الجمالية تشكل المصدر الذي سيمنحنا الإجابة الواضحة على السؤال الذي طرحناه هنا، ضمن العديد من انجازاته التي لا حصر لها في كل الجوانب المتعلقة بالنو.

رأينا حالا كيف أن مبدأ اليوجين يوشك أن يرتفع الى مرتبة القانون، الذي يحكم مسرحية النو وتقسيمها الداخلي، والتقسيم الفرعي لأقسامها بل وكذلك عرض النو نفسه. ولكن اليوجين، في جوهره ليس مبدأ جماليا فحسب وإنما هو مبدأ روحي أيضا فهو يتضمن التركيز على مفاهيم «العمق» و«الغموض» و«الجمال المعتم» و«الرشاقة» و«التألق». وقد شدد زيامي بشكل خاص على ضرورة الالتزام بهذا المستوى في كل عروض النو باعتباره الأداة الأولية للوصول الى أرواح المشاهدين وربطهم بـ«الشايت» وهو الفارس الأول في النو.

ومن الأبعاد الأخرى ذات الأهمية الكبرى التي يشدد عليها زيامي ما يعرف بـ«كبح الجماح» أو «الانضباط» كأداة جوهرية للنو وليس كتفضيل جمالي فحسب. وجانب كبير من الطبيعة المؤسلبة والرمزية لفن النو ناتج عن كبح الجماح.

هنا يلفت نظرنا الفارق في هذه الجزئية بين النو والتقاليد الأرسطية، فزيامي يؤكد على أن التقليد ينبغي أن يظهر على المسرح باعتباره تقليدا، بحيث لا ينصب الضوء في نهاية المطاف على الشيء المقلد، ذلك أنه إذا اقترب المرء أكثر مما ينبغي من الواقع فإن الانتباه سيتركز على الواقع وليس على «الزهرة» الجمالية – الدرامية الروحية التي تثيرها المسرحية.

هنا قد يبادر القارىء الى الاعتراض – الاحتجاج – الاستفهام قائلا: مهلا! ما الذي تقصده بمفهوم الزهرة؟

والقارىء محق بالطبع، سواء أكان معترضا أو محتجا أم مستفهما فلا معنى للحديث عن النو إذا لم يتصدر مفهوم الزهرة هذا الحديث.

مفهوم الزهرة هو ببساطة المفهوم الذي يشدد زيامي على التضحية بأي شيء على خشبة النو لكي يتم تقديمه، فالزهرة، لا يعدو هدف الدراما، بحسب رواية زيامي، أن يكون تقديمها للمشاهد.

كيف ؟

الزهرة هي في آن المبدأ الجمالي و«روح» الممثل أو الشخصية أو المسرحية. إنها في المقام الأول مسعى روحي، تشق إليه كل الدروب، وتركب إليه كل الدواب وتسخر في خدمته كل الأدوات.

بتعبير آخر فإن كل عنصر في النو كل إيماءة، ينبغي أن تكرس من أجل الوصول الى الزهرة، إنها تكمن وراء الكلمات والأنغام والألوان، وبكلمة وراء المفاهيم الانسانية، ولكنها في الوقت نفسه ليست بعيدة عن التجربة والإدراك الانسانيين.

والقناع المؤسلب في مسرح النو، وإن كان غريبا، فإنه يشير الى الزهرة، من خلال إشارته الى الممثل، وهذا الأخير يشير إليها من خلال الإشارة الى الشخصية، وهذه تشير – في نهاية المطاف – باتجاه الروح. والروح تشير، ولكن عليك أنت المشارك في تجربة النو أن تحدد لنفسك ما تشير إليه الروح.

ونحن هنا لا نتحدث عن ألغاز، ولا عن معميات. ولا نطرح لغزا من تلك الألغاز التي يولع معلمو الزن بطرحها على تلاميذهم، والتي لا حل لها في نهاية المطاف، لأن الحل يكمن في تجاوز مفهوم اللغز نفسه، وتأصيل علاقة مختلفة أكثر روحانية وقربا بين المعلم والتلميذ، وإنما ما نتحدث هنا عنه واضح وصريح ومحدد، فالتجربة الجمالية هي أوثق ما تكون صلة بالتجربة الروحية، ومحاولة الفصل بينهما ضرب من ضروب العبث الحقيقي.

هكذا فإن التجرد من الأنانية والغرور يعد شرطا مسبقا لا غنى عنه، لمعرفة كيفية الإشارة في مسرح النو، وما الذي يشار إليه بالضبط.

ومن خلال هذا التجرد وحده يمكن تحقيق مقومات الرؤية الخاصة، وهذا بالضبط هو السر في صلابة النو، وهو السبب في أن «الواكي» أو «متابع الحدث» لن يلعب أبدا دور «الشايت» أو «المؤدي» وهو أيضا السر في أن قناع النو مصمم بحيث أن الشايت لا يستطيع رؤية أي شيء من خلاله، إلا العمود الذي تثبت عليه العين في

مسرح النو، وأي شيء آخر من شأنه أن يؤثر على التركيز السليم للشايت.

ومن العجيب حقا أن قناع الشخصيات الضريرة في النو هو وحده الذي يشكل استثناء من هذه القاعدة، والفتحتان اللتان تؤكدان العمى تتيحان رؤية لا يحول دونها شيء للخشبة.

هنا نقطة مهة، في إيضاح البعد الروحي للنو، فالانتصار النهائي في دنيا النو معقود لواؤه لما يعرف باسم «النو المتجمد».

ولكن ما هو «النو المتجمد»؟

إنه ذلك العمل من أعمال مسرح النو الذي يتم فيه التخلص من كل عناصر التجسيد والرقص والمحاكاة، والعمل والحركة السريعة . ويتكشف الممثل والشخصية والمسرحية في العراء الرهيب لهذا النوع النادر من النو، مفصحين عن الزهرة، من خلال القوة الروحية وحدها.

هذه الظاهرة تبدو أقوى ما تكون في مسرحية «سيكيديرا كوماتشي» حيث يجلس الشايت، بلا حراك تقريبا، على امتداد ساعة ونصف الساعة، مؤديا الدور، الذي يعد الأكثر صعوبة في مسرح النو بكامله، لأن الممثل لا تسند له حركات ولا كلمات تساعده في التعبير عن الشخصية، ولابد أن يعتمد على قوته الداخلية وحدها التي تتجلى من خلال معجزة ما عبر القناع. وهذا الدور لا يسند تقليديا إلا الى ممثلين يعرفون بقوتهم الروحية الهائلة.

هنا قد يبادر معترض الى القول: مهلا! إنك تعود الى اهتمامك بالأساس الفكري لمسرح النو ولا تحدثنا عما يعنينا نحن وهو الأبعاد الجمالية لتجربة النو. لا تحدثنا عما سنجده في عرض النو، وكيف يمكننا الاقتراب منه، والتعامل معه.

ومرة أخرى فإن هذا الاعتراض في موضعه أيضا، فلنبادر بالانتقال الى هذا الجانب لإلقاء الضوء عليه.

في اعتقادي أنه من العبث أن نقدم تجربة النو قبل أن نوضح أين تعرض هذه التجربة ، وهذا أمر شديد الأهمية وبخاصة لمن لم يتح لهم الحظ لشهود عرض حي للنو، أو على الأقل لرؤيته في الشرائط المسجلة، والمتداول منها بعيدا عن دوائر الاختصاص جد قليل، على أي حال.

وابتداء فإن على القارىء لكي يشاهد بعين الخيال مسرح النو أن يمحو من ذهنه تماما مشهد العلبة الإيطالية، بل في الواقع مشهد أي شيء يقترب من المسرح في تقاليده الغربية.

فجمهور المسرح الياباني التقليدي كان أصلا يجلس في الهواء الطلق، وغالبا في ركن مخصص من الحديقة اليابانية التقليدية. وما يبدو لهذا الجمهور هو عبارة عن خشبة مرتفعة قليلا عن الأرض ، تتقدمها من ناحية الجمهور ثلاث درجات، أبرز ما فيها أنها لن تستخدم أبدا ، ثم يأتي عمق المسرح، والذي يمتد منه على يسار الجالس وسط الجمهور ما يعرف بالجسر، والذي ينتهي بستار يحجب غرفة الملابس وغرفة المرايا.

وبأبسط المفاهيم وأكثرها بعدا عن التعقيد وتجنبا للمصطلحات الفنية، يمكن الحديث عن سبعة عشر معلما ظاهرا في مسرح النو.

والمعلم الأول هو عمود الشايت، ويقع عند الركن الداخلي الأيسر بالنسبة للمشاهد، والى جواره مقعد الشايت، وفي الركن الخارجي الأيسر سوف نجد عمود تثبيت العين، وقد سبق أن أشرنا الى أنه المكان الوحيد الذي يسمح القناع بوقوع عين الشايت عليه من مجمل الخشبة.

وقرب الركن الأمامي الأيمن هناك عمود الواكي والى جواره بالطبع، مقعد الواكي، ويقابله في الركن الأيمن الداخلي عمود عازف الناي والى الخلف منه مع الابتعاد الى اليسار قليلا مكان عازف الناي، والى جواره مباشرة من ناحية اليسار قارع الطبل اليدوي،ويليه الى اليسار أيضا قارع الطبل اليدوي الكبير. وفي خلفية عمق المسرح والى أقصى اليمين هناك باب منزلق يقابله في أقصى اليسار هناك مقعد المشرف على الخشبة.

وبجوار مقعد المشرف على الخشبة هناك عمود الكايوجين، والى يساره على مسافة في داخل الجسر، هناك مقعد الكايوجين.وقبل نهاية الجسر هناك الستار التقليدي.

أما المعلم السادس عشر فهو مقدمة المسرح من جهة الجمهور، وتلتصق به من جهة الجمهور الدرجات الثلاث التي أشرنا إليها. والمعلم السابع عشر هو مقدمة الواكي، وهو ذلك المكان الواقع في وسط الجانب الأيسر من الخشبة. والمقابل لمكان جلوس الجوقة.

هذا هو مكان التجربة الجمالية للنو، فما الذي سنشاهده فيه؟

دعنا، أولا، نوجز ما سنشاهده على أن نعود فنحلل جزئيات هذا الذي نشاهده، ونحاول تثبيت ما قد يغمض علينا، ويتعذر فهمه، دع جانبا تذوقه.

في مسرحية النو النموذجية، تظهر الشخصية الرئيسية، في صورة شخص عادي في مكان تاريخي، وبعدأن يكشف عن نفسه، كمحارب خاض معركة شهيرة قبل قرون بعيدة في المكان نفسه، يختفي ليعاود الظهور في مقطع الكايو، أو الذروة بشكله الأصلي، وبكل ما كان عليه من بهاء وفخامة.

والمشاهد العادي، الذي جاء الى مسرح النو بعيون غربية، وبذهنية الفرجة بمعناها اللاهي سيصدم يقينا ويضرب أخماسا في أسداس، كما حدث في عرض النو في أوبرا القاهرة، التي بناها اليابانيون، بالمناسبة،فجاءت تعبيرا فاجعا عن زمن من رماد.

بالنسبة لمثل هذا المشاهد فإن عرض النو يبدو عرضا مسرحيا شديد الأسلبة، ممطوطا الى حد بعيد، وسكونيا الى حد الإضجار، فالممثل على سبيل المثال قد يعبر عن رحلة هائلة ومفعمة بالمغامرات والأخطار والأهوال بمجرد الدوران حول نفسه.

مع ذلك فلنتذكر أن الأساس الفكري- الفلسفي للنو يعلمنا أنه ما من شيء هو في حقيقته على ما يبدو، وأن وراء هذا المظهر المخاتل والمؤقت، والذي ينداح الى الغياب سريعا جوهر آخر هو الحقيقة المختفية، الجوهر الذي يتألق بضياء الصدق والاستمرارية.

فيكف نمسك بهذا الجوهر؟

دعنا نبدأ من البداية ،كما يقولون. إنك في تجربة النو أمام أدوات مسرحية هي البساطة بعينها، وبعضها ليس الا مجرد رمز أو

إيماء الى وظيفتها، إنك أمام حوار وأغنيات، وموسيقى ورقص.

الآن توقف توا. إن هناك ما هو أهـم من هذا كله، وإن غاب عن حواسـك، فينبغي - كما يعلمنـا الزن - ألا يغيـب عن وعيـك فهناك الضراوة الجوهرية في توظيف هذه الأدوات.

مرة أخرى كيف؟

في عـرض النـو، وقبـل أن يهيمن انتظـار الـدرامـا كليـة على الجمهور، يرفـع الستار الموجود في يسار الخشبة، وتـدخل الجوقة، التي تردد صدى كلمات الشايت أو تتحدث نيـابة عنه عندما يرقص، وتشق طريقها وتجلس القرفصـاء الى يمين الخشبة بالنسبة للجالس للمشاهدة، غير بعيد عن الفرقة الموسيقيـة، التي تجلس بدورها أمام الصنوبـرة الكلية الحضـور في مسرح النو، والمرسـومة على ستـارة المسرح الخلفية، والتي ترمز الى الميلاد الأسطوري للنو.

لن يبـدأ عرض النـو إلا مع انطلاق عـزف الناي المصنـوع من الخيزران. ولمن لم يسمـع مـن قبل الموسيقى التقليدية اليابـانية، فإن الناي هنـا لا علاقة لـه بالنـاي في التخت الشرقي، فهـو لا يستهدف امتاعنا ولا خلق جو من التطريب والتسلية وإنما هو هنا لإطلاق مداه الكامل في الرمز والتخييل فهو يبدو لنا أقرب الى زفيف الريح منه الى أي شيء آخر.

وبالمثل فالطبول لها حضور بالغ الأهمية، فهي بمثابة «وجيب قلب» الدراما، فهي تحدد النغمة العامـة لانسياب العرض أو انديـاحه أو اندلاعه، وهي تؤكد عبارات الممثل، أو تباعد بينها، بحسب ما يمليه المزاج السائد على جزء محدد من العرض.

ودون تطـرق الى المزيد مـن التفاصيـل الفنية، نقـول إنه مـع انطلاق الناي معلنا بدء عرض النو، يدخـل الواكي (المتابع للأحداث) عبر الجسر الموجود على يسار المشاهد، ويتحـرك ببطء نحو الخشبة، معلنا عن نفسه بأغنية استهلالية، يـوضح فيها أنه مسافر، كاهن في معظم الأحوال، وأنه يقصد مكانـا شهيرا يرتبط بدلالات تاريخية أو روحية عنـد اليابـانيين، وهو في أغنيـة السفر التـي يؤديها يشير الى الأماكـن والأحداث على امتـداد الطريـق، وقد يحادث مـرافقا لـه أو يخاطب الجمهور.

هنا يدخل الشايت، ولكنه يبـدو لنا شخصـا عاديا، بل ومبتذلا، لا تتوقف عنـده العين، ولا تنشغل به الأذهان والخواطر، ولكن عند المساءلة والالحاح عليـه سيبدأ في الكشف عن معرفة خـاصة أو توق خـاص لمكان أو لشخـص، وهـو يلمح،و قـد يفصـح، عـن هويتـه الحقيقية. إنـه إله أو بطل، أو امـرأة جميلة، أو مجنون، أو هـوله، لم يقدر لمصيره أن يتحقق ويأخذ مداه الكامل.

هنـا يقف الـواكي، بـالمعنى الحرفي، بين الشـايت والجمهـور، ويؤدي وظيفـة كهنوتيـة بطرح الأسئلـة التي لا شـك في أنها تراود أذهان الجمهور عـن الشايت، ويعمل كقناة توصيـل لكلمات الشايت ومشاعره.

والذين لم يستطيعوا انتزاع أنفسهم، رغم هذا كله، من التقاليد الغربية المسرحية، سيدركون مـدى خطئهم، فهنا سيحدث انقطاع أو توقف، عقب كشف الشايت عن هويته الحقيقية. وفي هذا الوقت غالبا مـا تؤدي «الآي - كـايـوجين» أو «الفاصلـة المؤلفـة من العبـارات اللاذعة».

خـلال هذه الفـاصلـة يجمع الـواكي المزيـد مـن التفاصيـل والمعلومات عن الأحداث المتعلقة بالمكان الذي يقصده الشايت. ولكن هذا لا يعنينـا هنا حقـا، وإنما يعنينا أن هذا المقطـع من عـرض النو يؤدى بشكل متدفق وبنطق واضح، وغير مؤسلب وعلى نحو يسمح للجمهور بفهم الأحداث المشار إليها بلغة النو الغامضة والمؤسلبة الى أبعد الحدود، وفي غضـون ذلك يغيب الشـايت، ليغير زيـه ومظهره كلية، أو على الأقل ليغير قناعه وحده.

وعندما يعاود الشايت دخول المسرح، فإن مرآه يذهلنا، لما طرأ من تغير، حتـى ولو كـان هذا التغير يقتصر عمليـا على تغيير القناع، فهـو هنا يظهـر في إطار البهـاء الكـامل أو المأسـاة المطلقة الماضيـه. وسرعان مـا ينطلق العمـل الى الذروة ليتكشـف المدى الكامـل لقوة موقـف الشخصية الانفعالي - الروحـي في أغنية الشايـت ورقصته وكلماته الأخيرة، التـي قد يدعمها تـرتيل الصلوات أو التحـرك من جـانب الـواكي على نحـو يشير الى تحقق سـلام أعظم للشخصيـة، وربما تناغم أكبر للكون.

هذه النقطـة الأخيرة ستدعـوني للتوقف عنـد جزئيـة تهمني كثيرا، ولطالما كتبت عنها، وهي العلاقة بين الكلام والصمت.

ولعل القـارىء الذي يتابـع الكتابات المتنـاثرة لنا في مقـدمات الكتب، وفي العديـد من الدوريات العربيـة، يذكر أننا صـدعنا رأسه بالحديث عـن الصمت، باعتباره خطابـا، بحسبانه رسالـة بوصفه ظاهرة مركبة، أبعد ما تكون عن السلبية، وضربنا أمثلة لهذا الخطاب بالصمت الصوفي والصمت العاطفي، والصمت الطقوسي.

لأن هو ذا نمـوذج بالغ الروعـة، لما عنيته بالصمـت كخطاب يطل علينا من خشبة النو العظيمة.

فمن الأسس الجوهرية في مسرح النو أن الصمت يقوم بوظيفة إفصاحية لا تقـل أهمية عن الكلمات المنطوقة، والصمـت الذي يكمن بصفة خـاصة بين الكلمات المنطـوقة على خشبة النـو هو في بـلاغة السكون الذي يتخلل الحركة.

ودعنا نضرب مثـالا محددا، فالصيحة المترعـة بالعـذاب التي تطلقها المرأة التـي استبد بها الجنـون في مسرحية «سـوميداجـاوا» عندما تكتشف أن الفتى الميت ليس إلا ولدها، وهي لحظة من لحظات الشموخ المسرحي الحقيقـي. غير أن الصمت الذي يعقبها هـو لحظة من لحظات التجاوز الروحي.

ويهمني أن أقدم للقارىء هنا ست أغنيات للنو. سيتبدى حتى في صميم نسيج كلماتها ذلك الدور الهائل للصمت، باعتباره الجوهر الحق للكلمة الصادقة، حيث تتكشف الظواهر عن بواطنها الحقيقية، فنعجب من بعد المسافة بين الظاهر والباطن.

في هذه الأغنيات، قصة الحب يـرويها .. شبح. واللبلاب يغدو في جوهـره شاهد القبر الـذي يتسلقه هذا النبـات المعترش، ويصبح النـاظـر الى هذا اللبـلاب جزءا مـن الصخرة التـي اقتعدهـا ولحظة يقظتنا هي ذاتها اللحظة التـي نلج فيها بوابات الليل. دعنـا نقرأ معا

كلمات هذه الأغنيـات، وفي غضون هـذا كله نـرهف السمـع لنلتقط الصوت. ولكن في نهايـة لا يتناهى صوت إلينـا، فليست هناك أذن، وليست هناك كلمات.. وحده الصمت يسود المدى.

أفل القمر
فيما وراء البرج الغربي.

لم يدم وقتنا معا
مقدار ازدهار
براعم الكرز.

واهنة للغاية
كانت الصلة بيننا واهنة للغاية
ويتقد فؤادي
مثلما اللهب المحتضر
في المصباح.

ما أبغض
رؤية نفسي على هذا النحو!

من الأحلام
في الليل أغفو
على الطريق
ثم أرحل مجددا قبيل الفجر
الى رحاب الوهم.

وبوابات الليل
تفتح، وتوصد.

أتطلع الى الوراء
وأفكر
في بهاء كيوتو
تحت سنا البدر.

ولكن سحبا عديدة
تترامى الآن بيني
وبين المدينة.

عبر السماء المكفهرة
يتناهى إلـيّ دوي جرس
لابد أن هناك قرية في القريب.

يتناهى دوي جرس
لابد أن هناك قرية في القريب.

على هذا التل
قرب البحر
أنتظر برهة
ضاربا جذوري في الصخر
مثلما صنوبرة

من ذا الذي يركب
زورق الليل
الذي ينزلق عبر الأمواج المتكسرة المزبدة؟

يتناهى إليّ صوت مجداف.

الليلة
الخليج يغمره السكون
ها هنا في ناروتو
الليلة
الخليج يغمره السكون.

قطرة الندى تنزلق
عبر وريقات القيقب الحمراء
على سفح الجبل

تنزلق عبر
وريقات القيقب
على سفح الجبل
مثل مطر بديع.

من خلل كل هذا اللون
تهب رياح الخريف
تأخذني الرجفة
في ثياب رحيلي
في غمار مسيرتي
وسط الغمام والسحب

في الجبال التي لا تعرف لها دروب
أجدني عاجزا، ضل الطريق.

أنّى لي
أن أعرف الطريق؟
أنّى لي أن أعرف
الطريق؟

تأمل برهة
في دنيا البشر هذه
ولسوف تدرك
أننا لسنا إلا عرائس

تصارع إحداها الأخرى
على خشبة مسرح للعرائس
ترى أين
عسانا نظن
أنفسنا؟
في دنيا
الخيال الأبله هذه،
دنيا التفكير العشوائي،
دنيا الأحلام والوهم.
ما نراه
نحسبه حقيقيا!

متألقا
مثلما حواف السديم
تبدد
كيانه الأرضي
منداحا في البعيد.

الآن يخفي اللبلاب
حتى شكل
شاهد
قبره.

«آه ، أطلق سراحي
من هذا العناء!»

فيما هو يقولها
تبدد
فيما هو يقولها
تبدد.

لسوف يلاحظ القارىء، على الفور تقريبا، أنني حرصت على ترك مسافات بيضاء في قلب الأغنيات، هي نفسها التي يسود الصمت خلالها خشبة النو، لكي أنقل للقارىء بقدر المستطاع حقيقة أن هذا الصمت المنجم وسط الكلمات هو أداة إفصاح، وبعد تأكيد، وإضاءة للمعاني، ربما على نحو يتجاوز بكثير في قوته الكلمات المتابعة في الأغنيات.

وهذا التوظيف للصمت على هذا النحو، طبيعي تماما، ففي النو هناك هدف كبير، هو الكشف عن الروح والإمساك بجوهرها الحق، حتى ولو أدى ذلك الى مخالفة كل الأعراف الدرامية وحشد أدوات لا تخطر على بال.

ونحن نعلم أن النو يوصف بأنه «اعتدالي الطابع» ومع ذلك فقد استعار مئات العناصر والأدوات والأشياء من الفنون والأشكال الدرامية الأخرى يوظف معظمها في أي مسرحية بعينها.

وفي النو تتم التضحية بالعديد من القواعد والأعراف الدرامية، الأمر الذي يصب في تعميق الإحساس الرمزي، فمسرحية النو ليست لها حبكة بالضرورة، ومعظم مسرحيات النو ليست بها إلا إيماءة بعيدة الى قصة وهي لا تمثل إلا في الذاكرة ، وموسيقى النو إذا سمعت بمعزل عن المسرحية، بمعنى إذا انتزعت من سياقها الدرامي، فإنها قد تبدو مثل ضجة شبه منتظمة.

والرقصات في النو أبعد ما تكون عن البهلوانية، بل وقد تخاطب درجة انتباه الكهول والرجال الأكبر سنا. وفي كثير من الأحيان يصعب الإصغاء الى الحوار والأغنيات ويتعذر إدراك معانيها على وجه الدقة، وحتى لدى تحقيق هذا الإدراك فإننا قد نجد أنفسنا أمام فكرة واحدة في حالة مناقلة ما بين ممثلين مختلفين، بحيث قد نضل في نهاية المطاف عن أصل الفكرة.

وإذا كان المكان، كما سبق لنا الإيضاح، يتم التعامل معه على نحو من التخييل والإيغال في الرمز بحيث يغدو في نهاية المطاف الهُنا واللاهُنا معا، فإن الزمان يفقد أطره أيضا، فيما الممثلون يستغرقون دقائق متطاولة لإظهار ثوان قلائل من الحدث، أو تظهر ثوان معدودات كمرور يوم، أو يتوقف الزمن كلية.

وعناصر الإخراج ورغم تعددها إلا أنها جميعها تتسم بالبساطة الى حد أنها توحي بوظيفتها فحسب، ولا تقدم إلا شخصية واحدة بأي درجة من العمق هي شخصية الشايت.

وفي عالم النو، وفي غمار الكشف عن الروح، قد يراكم – وياللمفارقة – اللغز فوق الآخر، وتخلق المفاجآت العديدة هالة من الأصداء الذهنية والعاطفية هي من العمق والامتداد، بحيث أنه حتى أكثر المتحمسين للنو لا يستطيع أن يتعلم ما يكفي للتخلص من الشعور بالاندهاش والتعجب. ومع ذلك فإن ما في النو من تصميم على المضي قدما يتجاوز ملامحه بقوة، بحيث أنه يمكن أن يؤثر بقوة وبعمق في أولئك الذين لم يشاهدوه من قبل قط. والذين لا يعرفون الكثير عن اللغة والثقافة اليابانيتين، وهو شيء يتحقق دائما على الرغم من اندراج ثقافة اليابان وتصوراتها الفلسفية – الدينية في صميم معظم هياكل مسرحيات النو.

وعندما تنحسر أصداء النو ورموزه، ولا يسود الا الصمت، فإننا في قلب هذا الصمت قد تلهمنا قوة ما، هي التجلي الأكثر عنفوانا لإرادة الحياة، أن نبقى على ذاكرتنا العربية المنداحة للنسيان، على المظاهر المسرحية العربية، التي لا تكاد الأجيال الجديدة تعرف عنها شيئا ، وعلى كل جزئية يمكن أن تصب في نهاية المطاف في الهوية العربية.

***





منى السعودي
ثلاثون عاما من الحجارة

* تكوينات الجسد بأبعاده الروحية الخالدة تملأ فراغ الكون وتقف في مواجهة الفناء

منى السعودي.. اسم الروح، جسد الحجر في استدارات التكوين، خلق في الخلق. الفنانة التي بعطاءاتها استطاعت أن تخلق للحياة أفقها الخاص.

ومجلة نزوى إذ تحتفي بها فانها تحتفي بفنانة كرست حياتها لحبها الذي من أجله طبع مسيرتها عبر السنوات والأمكنة ورافقها منذ طفولتها حتى الآن. الفن الذي به.. يخلد الانسان ويبقى.

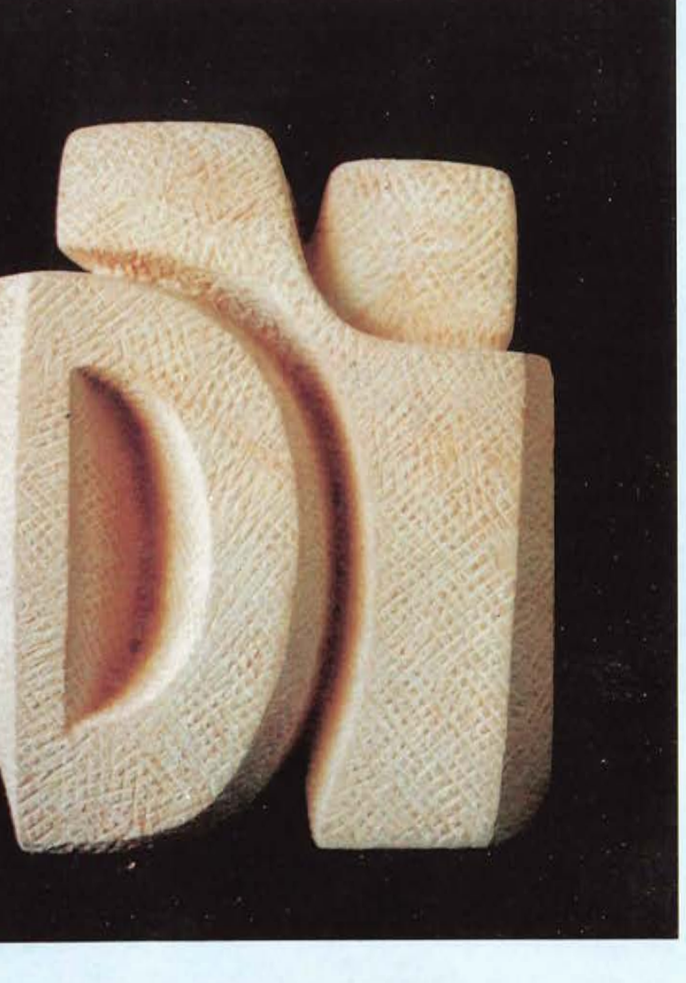
والملف شاهد وشهادة لمسيرة المبدعة منى السعودي التي بحضورها على الساحة العربية استثناء في المكان وللمكان أيضا.

ويضم الملف الى جانب التعريف بالفنانة شهادات أخرى لمبدعين عرب إضافة الى إنجازات الفنانة الابداعية في مجالي النحت والرسم.

عمر شبانة *

ما الذي سنقوله لمنى السعودي في عيد ميلادها الخمسين.. ماذا نقول للإنسانة، الفنانة والصديقة وهي تقطع ثلاثين عاما من العطاء الفني المتواصل، انطلاقا من «سبيل الحوريات» في وسط عمّان القديمة، قريبا من حجارة المدرج الروماني وسلالم جبل القلعة، مرورا ببيروت وباريس وروما وعودة الى بيروت وعمان، وانتهاء بقرارها الاستقرار في بيروت التي احتضنت أجمل سنوات عمر الفنانة وأطلقتها الى فضاءات العالم والحجارة بعد هجرتها المبكرة الأولى من عمان، حين كانت لم تبلغ الثامنة عشرة... رحيلها الأول وراء حلم الحجارة حجارة الحلم! ما الذي سنقوله لمنحوتات بلغت الثلاثين من عمرها المديد.. المنحوتات التي صارت صديقة لنا ولكل من يشاهدها لأنها صديقات للفنانة التي شكلتها وكورتها .. المنحوتات التي كلما شاهدناها وعايشناها ازدادت تعمقا وتغلغلا في أرواحنا، وازدادت قدرتها على إعادة صياغة هذه

* كاتب من الأردن.



الأرواح الظامئة الى الحب.. المنحوتات التي نقف أمامها فتغوص في بحر من الجماليات والتكوينات الباهرة بقاماتها العالية وروحها الصوفية الشبقة لامتصاص كل قطرة حياة بالتكوينات الحبلى بالرؤى والحب والعطاء.. بالحياة إذن. كل ما قيل، وكل ما يمكن أن يقال.. ليس سوى بعض أصابعنا المرفوعة في احتفاليتنا المتواضعة لتحية الفنانة - الانسانة، عاشقة الحجر، عاشقة ألوان الحجر، وضوئه وأسراره، الفنانة القادرة، في كل ضربة إزميل، كما في كل نقشة منقاش، على زرع الحروف السرية والرؤى العميقة في كائنات تفجر فينا شهوة التأمل ورغبة قراءة البوح الغامض.

الى منى السعودي في عامها الخمسين.. الى حجارتها وتماثيلها ومنحوتاتها في عيدها الثلاثين.. نرفع أيدي المحبة والامتنان لهذا العطاء الذي جعل لنا فنانة تنقش اسمها وروحها وعطاءها الى جانب أسماء كبار النحاتين العرب والعالميين، الى الفنانة التي استطاعت في ثلاثين عاما من العمل الممتع رغم قسوته، أن تحفر صورتها، صورنا في متحف الفن الخالد مع جواد سليم وهنري مور ودونا تيلو برانكوزي.. وفي جوار الجدرانيات الآشورية ورأس الالهة النبطية التي طالما عشقتها وعملت على إعادة صياغتها في تكوين يعبر عن رؤاها الحديثة ذات الجذور الممتدة في حقل التراث الانساني. نقف في معرض الثلاثين عاما (١٩٦٥ - ١٩٩٥) الذي أرادته مؤسسة شومان - في دارة الفنون - معرضا تكريميا، فنطل من خلال تسعة وسبعين (٧٩) عملا من الرسم والنحت - على تجربة فريدة، غنية، متنوعة، وعميقة أيضا. نطل على كل هذا البهاء والشفافية، على الشعر المتحول رسوما ومنحوتات ذات إيقاعات موسيقية، وروح شعرية، ورؤية متمردة، فنلمس كم أن الفن الحقيقي قادر على رتق شقوق الحياة وملء مساحات الفراغ بالكتل الرقيقة رغم صلابتها.. كم أن الفن قادر على خلق التوازن المفقود وإطلاق الحرية وقادر على الولوج بنا الى دهاليز الماضي والقفز بنا الى فضاءات المستقبل. نتوقف أمام أعمال الفنانة فنعود الى «محيط الحلم» لنستمع الى نشيد منى السعودي الذي وعدتنا فيه بكائنات جميلة:

«وسأنحت لكم حبيبين، دائما اثنين:
الذكر والأنثى، الأم الأرض، والإبن - الجسد
وشكل يعانق شكلا، حوار - صمت..
وما يوجد في الحلم يوجد على الأرض
والانسان نبات حلمه».

ونشيد منى السعودي الذي في قصائدها، ليس سابقا لنشيد حجارتها، وليس تابعا له، إذ يسير النشيدان في رحلة تكامل المسيرة الفنية والإبداعية المتمثلة في مسارين لا ينفصلان. يتوالد الشعر من الحجارة المشغولة بروح شاعرية خلاقة، مثلما تتوالد الحجارة من قصائد الروح المحتشدة بعناصر الطبيعة ومكنونات الحضارات المتتابعة ويجتمع الشعر والكائن الحجري الساطع في نقطة لقاء حميم تجسد جوهر الإبداع الإنساني مثلما تجسد أحلام الإنسان في رحلته الممتدة منذ فجر التاريخ، ومنذ الرسومات البدائية على جدران الكهوف، مرورا بالمنحوتات الأولى التي نقلت تصورات الفنانين القدماء للآلهة، وصولا الى أحدث التشكيلات الفنية في عصرنا.. عصر هيمنة التكنولوجيا وتراجع دور الابداع، ولكنه عصر تزايد الحاجة الى الفن بكل أشكاله، الفن الذي وحده يمنع سقوطنا في هوت الفراغ الكوني وفي أناشيد منى، الشعرية كما الحجرية، ما يمنحنا هذا الامتلاء الضروري لمواجهة الخواء الكارثي، ومقاومة ذلك السقوط المروّع.. في أناشيدها احتفاء بهوية الانسان وكينونته، بحريته وتعاليه وشموخ وجوده الروحي والجسدي/ الفيزيقي، برغباته وشهواته وأحلامه، بانجازاته وقيمه وانطلاقاته نحو عالم أكثر عدالة وجمالا.

بمواصفاته هذه، يغدو عمل منى السعودي، كما هو العمل الفني العظيم دائما، يغدو المعبر الأكثر صدقا عن روح الحياة وجوهرها، مثلما يغدو النقيض الحقيقي للموت والفناء.

ثلاثون عاما - إذن - ليست تجربة قصيرة، لكنها في اعتقاد منى السعودي «لم تكن سوى تمرينات أولى.. والآن تبدأ

التجربة» ورغم ذلك فإنها - في اعتقادنا - تجربة متميزة استطاعت بجدارة عالية، أن تمتلك صوتا وهوية، أن تخلق كيانا خاصا لم يسبق إليه الفن في مراحل تاريخه الطويل. وقد نرى في هذه التجربة سياقات من التجريب والبحث ومحاولة التجديد والابتعادعن النمط السائد.. لكننا نؤمن تماما بأن هذا البحث التجريبي ترك لنا بصمة واضحة المعالم، وآثارا يمكن أن ينبني عليها المزيد من الملامح الابداعية القادرة على تكريسها واحدة من التجارب الفذة، في طريق اختراق الزمان والمكان، في طريق ترسيخ النموذج الخاص الذي ينضاف - بقوة - الى النماذج الرفيعة في الابداع بعامة وفي فن النحت بخاصة.

الطفولة والبدايات

في العام ١٩٤٥ ولدت منى السعودي في عمّان، التي لم تكن حينذاك سوى «مدينة صغيرة بيوت حول ينابيع مياه تأخذ مجراها في ما كان يسمي سيل عمّان، وبين مواقع أثرية قديمة، وجبال صخرية فيها مغاور طبيعية يسكنها الرعيان». وتواصل منى فتح ذاكرتها وسرد تفاصيل من طفولتها «كان بيتنا يقع على مدخل سبيل الحوريات، وتطل نوافذه على سوق الخضار، كان يسكن في هذا البيت الواسع أبي وأعمامي، وكنا جميعا كعائلة كبيرة واحدة، وكانت اللهجة الشامية هي السائدة.. إذ كانت العائلة قد هاجرت من دمشق واستقرت في عمّان أواخر القرن الماضي.. على بعد مائة متر تبدأ أطلال المدرج الروماني، وعلى التلة العالية ترتفع بقايا قلعة عمّان. وكانت ملاعب طفولتي هذه المدرجات الأثرية والأعمدة المنقوشة وبقايا التماثيل. كنت أترك أصدقائي لألعب مع التماثيل وأتأمل صناعتها وكيف دبت الحياة في الحجر. كانت هذه التماثيل بالنسبة لي كائنات حية، وكانت هذه الأماكن الحقيقية الخيالية تعطيني الشعور بقدرة الانسان على عمل أشياء عظيمة تبقى على مدى الزمن».

في العام ١٩٤٨، تقول منى السعودي، كان وعيها أخذ يتفتح على المأساة الفلسطينية حين جاءت عمتها بعائلتها مشردين من «مجدل غزة».

وحين كانت في العاشرة من عمرها، توفي أخوها الذي كان المصدر الثقافي الأول، فتعرفت من خلاله على «نبي جبران» و «جلجامش» ، وكانت صدمة منى الأولى مع الموت حين نظرت الى أخيها فتحي فرأته «يبتسم وهو ينام بعمق.. عرفت أن الموت تحول وليس فاجعة، بل جزء من تكوين دائرة الحياة التي تتوالى كالليل والنهار. تركت المأتم في البيت وخرجت أمشي في شارع الهاشمي، كانت الحياة تنبض».

وتكبر الصبية في طبيعة تشعل خيالها وتعزز، يوما بعد يوم، رغبتها في صناعة تماثيل تنقل إليها أحلامها ورؤاها. تتجول بين الصخور واستدارات التلال وحركاتها المتداخلة.. تدخل في جسد الطبيعة البكر.. ثم تقرأ الشعر، منذ إليوت مرورا بأدونيس وأنسي الحاج.. فترى في الشعر «فضاء آخر من الحرية والسفر فيما وراء المرئي» . وترسم وتصنع رؤوسا من الجبس سرعان ما تنهار أمام عدم خبرتها، فتلتحق بمحترف الفنان مهنا الدرة لتعلم الرسم بعيدا عن عيني والدها المحافظ والمتدين. لقد جذبها عالم الفن. العالم الجميل الغامض وشحذت روحها اللوحات والتماثيل والشعر ومع نهاية المرحلة الثانوية، كان كتاب «اللامنتمي» يقدم لها نماذج فنانين وشعراء وفلاسفة فتحت أبواب البحث والتساؤل .. حينها شعرت منى «أن عمّان ضيقة وفقيرة وساكنة، وكانت لدي رغبة في معرفة العالم الواسع.. حملت رسومي وسافرت الى بيروت بدون معرفة والدي،لجأت الى أخي الكبير هاني الذي كان يعيش في بيروت، وأخبرته عن طموحاتي، وماذا أريد أن أفعل في حياتي ، وكان هذا الأخ الصديق ومازال سندي الدائم».

وما بين معرض حليم جرداق ومجلة شعر وصالة العرض فيها، أخذت الآفاق تتفتح أمام أحلام الشابة المغامرة،كان هناك يوسف الخال وأنسي الحاج وأدونيس، وبول غيراغوسيان ونزيه خاطر وميشيل بصبوص. تعرفت إليهم في مقهى الصحافة فغدو أقرب أصدقائها. أعطوها عميق خبرتهم وأفكارهم ومحبتهم وشجعوها على مواصلة الطريق عندما أقامت معرضها في المقهى الذي كان يقع في الطابق الأرضي من مبنى جريدة النهار. كانت رسوماتها بالأبيض والأسود وتمثل أشخاصا.

من باريس .. بداية جديدة

لم يكن حليم جرداق قد أخذ كلام منى جديا حين قالت له إنها ترغب في الدراسة في باريس ولذلك فوجىء واندهش حين رأى هذه المغامرة تحمل حقائبها وتقف في باب بيته «في البيت اللبناني» الذي يقع خلف البانثيون في باريس. وكان - كما تقول منى «مفتاح هذه المدينة الواسعة، فخلال ساعات وجد لي غرفة في فندق في الحي اللاتيني، وأخذني فورا مع نماذج من رسومي الى المدرسة العليا للفنون الجميلة حيث قدمني الى الاساتذة وتم قبولي كطالبة حرة في البدء، وبعد شهور تقدمت لمسابقة الدخول الرسمية في قسم النحت.. وكان ترتيبي الرابعة بين مئات الطلاب الذين تقدموا لهذه المسابقة». في باريس الفن والمقاهي والحدائق وصالات الفنون واللوفر والكتب.. تبدأ الفنانة مشوارها من جديد.. في متحف اللوفر تكتشف « عظمة بلادنا» من المنحوتات النبطية والسومرية والتماثيل المصرية وحجر مؤاب الأسود الذي خط عليه الملك يوشع تاريخ البلاد في ذلك الزمان. وفي مدرسة الفنون تتعلم من دروس تشريح الجسد، من خلال الموديلات الحية العارية، الخطوط

والإستدارات والحركة، كما تتعلم أن «عري الجسد في الفن هو من عري الطبيعة، وأن الأرض جسد والجسد أرض.. لم أفاجأ بهذه الأجواء، بل شعرت كم يحاط الجسد في بلادنا بالمحرمات».

وإذا كانت باريس شكلت محطة بارزة في حياة الفنانة، فإن محترف الفنان كولاماريني كان مسقط رأس المنحوتة الأولى لمنى السعودي في العام ١٩٦٥، وأخذت اسم «أمومة الأرض»، فكانت الأم الحقيقية لكل المنحوتات التي أنجزتها الفنانة طوال رحلتها - كما تعترف منى لدى وصفها شعورها الغامض بأنها كانت تجد طريقها وأسلوبها الخاص في النحت المتمثل في «اختزال الأشكال، استدارتها، التكوين الذي يتمحور حول مركز ثم يمتد نحو الأطراف، تجريد الجسم البشري وإحالته الى حضور رمزي.. وقد شجعني أساتذتي على هذا المنحى منذ البداية ووجدوا في طريقتي في العمل أمانة تحتفظ بالمعطيات الأصيلة النابعة من الشرق العربي».

ومن مستقرها الدراسي في باريس، تطير منى الى معامل النحت في «كرارا» الايطالية، فتتعلم «من العمال المهرة أسرار استعمال الأزاميل والمطرقة الهوائية، وصقل الرخام وتركيب المنحوتات وحملها وربطها بالروافع الآلية. وفي هذه المدينة المليئة بالرخام من كل نوع تعرفت الى العديد من النحاتين الذين يأتون للعمل من كل بقاع الأرض.. وكنا نصعد الى جبال المرمر في أوقات الفراغ عبر كروم العنب.. وهناك تعرفت على النحات والحفار الهندي الذي كان يجمع بين كل حكمة وروحانية الشرق وكل معرفة الغرب».

ومع عودتها الى باريس، وتفجر أحداث «الثورة الطلابية» أخذ وعي الفنانة السياسي والثقافي يتعمق، ورؤيتها الى وظيفة الفن وعلاقته بالمجتمع.. وحرية التعبير وتغيير المجتمع، كل ذلك بدأ ينمو أيضا. ولكنها فجأة تشعر بالحنين الى الوطن، وبأن بلادها تحتاج الى مشاركتها في صياغة وبناء أسس فن عربي يتفاعل مع المجتمع.. فعادت الى الأردن لتعمل في مخيمات اللاجئين، وسرعان ما غادرت الى بيروت، فتبدأ مرحلة جديدة من اكتشاف جماليات الرخام الأردني، والمعارض المتتالية والتعرف عن كثب الى الكتاب والنقاد والفنانين والشعراء.. وفي أجواء الحرب كان الاستمرار في العمل تعبيرا عن رفض الحرب وتوكيدا على قيم الحياة. وتبدو هذه المرحلة من ١٩٦٩ - ١٩٨٣ أبرز مراحل عمل في حياة الفنانة، ليس على مستوى الانتاج الكمي، ولكن بصورة أساسية على صعيد اكتساب الخبرة التي أهلت انتاجها لامتلاك صوت وهوية وبدء الانتشار عربيا وعالميا.. فما عادت الى عمّان عام ١٩٨٣ إلا وهي تمتلك هذا الانتشار. عادت تحمل خبرتها ولغتها، وفي حلمها أنها ستملأ شوارع وساحات عاصمتها منحوتات كبيرة. ولكن حلمها لم يتحقق سوى في منحوتتين أو ثلاث، ومع ذلك فهي لم تيأس، فظلت تنجز عشرات التماثيل الصغيرة كمشاريع لمنحوتات كبرى. والى اعتزازها بما قدمته في الأردن، يبدو اعتزازها كبيرا بمنحوتتها «هندسة الروح» التي تقف بشموخ في ساحة مدخل معهد العالم العربي في باريس، فهو عمل من الرخام بارتفاع ثلاثة أمتار «والشكل مستوحى من الأنصاب النبطية بمعالجة هندسية. وقد عالجت - تقول منى - الكتلة الحجرية بحيث يكون بها تقسيمات في الأبعاد تشبه تقاسيم الزمن الموسيقى، وتداخلت رموز الماء والهلال وما يجمع بين الحركة والثبات» أما اسم المنحوتة فقد جاء «بعد قراءة مقال لعبد الكبير



الخطيبي استعمل فيه هـذه العبارة،وشعرت أنها تلخص اتجاه بحثي في النحت، وهو أن أي عمـل إبداعي هـو هندسـة لما هو روحاني، والروح هنـا بالمعنى الانساني الأرضي، حيـث تمتزج القداسة بالموجودات».

والآن .. بعد هذه الرحلة الشاقة والشائقة في آن .. ما الذي تفعلينه أيتها الفنانة .. ماذا تريدين أيضا؟

منـــذ عـــام ١٩٨٣ أقـامت منـى السعودي في عمّـان، في طرف عمان، بيتـا هندسته بـروحهـا ورؤاهـا بين شجـر الصنوبـر العالي.وفي بـاحتـه الأمــامـيـة تتنـاثـر حجـارتها جنبـا الى جنب آثار الحضــارات التــي جـاءت الى المنطقــة تقـف في النـافـذة فتتـأمــل استـدارة الجبـل المقـابـل، وأضــواء البيـوت المعلقــة في الجبـال البعيـدة والقـريبـة، تتـأملُ بقايـا قلعـة عمونية قـديمة حيث تمتلىء الأرض بقطع الفخـار الـدالـة على عـابري المكـان منـذ آلاف السنـوات. في هـذا المكان – تقـول الفنـانـة – «تمتـزج الأزمنـة.. بين هــذه التــلال الـورديــة الـدائريـة التـي أحببتهـا منـذ طفـولتـي، والتـي ربما مـن استداراتها ولدت استدارات أعمالي».

وتطل منى، من موقعها على خريطة الفن العربي والعالمي، تحلم كأي فنان بامتلاك محترفها الخاص للنحت، تحلم بإعادة المجد لهذا الفن القديم في بـلادنـا.. وما بين مـدارات الحلم ومدارات الفعل تـؤكد لنا أن «الانسان نبـات حلمه» كما جاء في «محيط الحلم» .

وأخيرا...

وبما أنـه لا يمكـن أن نحشر تجربـة فنـانـة مثـل منـى السعودي في مقدمة كهذه، مقدمة تطمح أساسا الى توجيه تحية الى الفنانة وأعمالها.. فان تحية هذه صيغتها لا يمكن أن تتجنب الوقفة التأملية الأخيرة لوداع يتمنى للفنانة وعملها عمرا مديدا وهي تودع عمّـان عائدة الى بيروت في رحلـة جديدة هي محطة على طريـق كسر الاستقرار والركـون الى مكان واحـد، بحثا عـن مغامـرة إبداعيـة تحقـق بعض مـا تحلم بـه فنانة لا تميـل الى الواقع الا بقدر مـا يكون صـورة عن الحلـم الـذي تهجـس بـه وتسعى لتحويلـه الى واقع، ولكنه واقع حلمي مثلما هو حلمها واقعـي – إنسـاني – أرضي حتــى لـو ارتـدى عبـاءات الروح الصـوفيـة التي نلمسها في المنحـوتات المرتكزة الى قاعـدة أرضية صلبـة والمتجهـة الى الأعلى والمشدودة الى فضاء الحلم الشـاسـع. هـذه – إذن – بعض معالم تجربة تحاول البحث فيما تـراه العين عن رؤى لا تظهـــــر للعين الخارجيـة، رؤى ترسمهـا الروح وتجسدهـا الأحلام. الأحـلام ذات الشخصيــة المنتمية الى أرض وحضارة وأمــة وعصر .. أحــلام ورؤى تبنـي صرحـا فنيـا محتشـــداً بــــالأسرار والأسئلة محتشدا بالحب والجمال.

التحية لمنـى السعودي وكـائناتها .. لطيـورها ونسـائها، لقصائد منحوتاتها، للموسيقى والألوان والذرات المتحاضنة في رقصة كـونية فـريدة، لـلامتلاءات التـي تمنح الفـراغ دلالات معمقة، للتجـريد الـذي يصعد بـالتجربـة الى فضـاءات الـروح الجسدية، الجسد المسكون بالحياة والنبض.

تأملات / حجارة

منى السعودي

الحجر الصديق

الحجر الذي هو رداؤك وعريك، هكذا تخلعينه وتلبسينه يتألق حضورك الخفي، في هذا الصمت يحكي.

أحكي عند استدارات تنبت خطوطا ومساحات. تتحول الى أزمان وأسفار، وتأخذ مداراتها عبر مسارات كونية، وكما تكون الذرة، البذرة كما يكون النظام الكوني، يدخل كل شيء في الحجر، لا ليتحجر، بل ليتفجر، لتنبعث الخصوبة والعشق.

أعشق كل ما هو حي ، وكل ما أعشقه يحيا، وما عرفت إلا الإله الذي يسكن في ذرات الضوء والأرض، في يدي وفي قلبي وفي عقلي، في القدرة الخالقة حيث كل شيء قابل لإعادة التكوين.

التكوين: حركة البدء الخصبة، أنا أكون فأنا موجود. ت ك و ي ن، يأخذ الايقاع الصوتي للكلمة شكلا إهليليجيا وأراها تتحول الى حجر وردي، يولد فيه خط يتموسق حول شكل دائري، ثم يقطع البعد الأول، مارا بالبعد الثاني، ومتجها الى البعد الثالث، حيث يتحول الى سطح رقيق الاستدارة، ثم يعبره الى بعد لا مرئي، تسكن فيه خفقات الروح - الجسد في حالة الوحدة، والاكتمال في حالة الشوق.

وأشتاق الى حجر - صديق أنقش فيه حنين الروح، أشكالي تتغدد، تستدير وترق، تستطيل وتتربع، وأدعو أن لا يتركني هذا الشوق، هذه الرغبة في البحث.

أبحث، وما أشكالي الا تركيب معادلات لايجاد نحت / كائن، له مبدأ كينونته، تجسيد إشارة شكلها هو ودلالاتها هي شكلها تتحرك في السكون .

السكون : كم يشبه السكون الحجر، ففي كل سكون حركة لا مرئية.

كل المنحوتات تنطق بالأسرار، حضارات كاملة صنعت آلهتها من الرخام والجرانيت والحجر الجيري والخشب، في الشكل ثلاثي الأبعاد، بعد سري، يمكن عبره التواصل مع المطلق، هو حجاب وباب، الحضور الباهر للغياب... وكان الانسان دائما مدركا أنه هو الذي يصنع هذه الآلهة، ويقول إنها هي التي خلقته، يصنعها لتصنعه، يخلقها لتخلقه، حيث لا شيء يأتي من العدم، وإنما تتحول الأشياء من ذاتها،وحين ضاق الانسان بصنيعه قال: الآن أسمي إلها مطلقا لا شكل له... وتحولت كل الأصنام والأوثان الى منحوتات، أعمال فنية رحلت عنها الآلهة، ندرك فيها الجمال، ونتأمل بديع الصنع، ولا نهائيات إمكانيات التشكيل، وعلاقة الكتلة بالفضاء..

الشكل في النحت هو توحد كامل في الجوهر، الشكل هو المعنى، الخارج والداخل في آن، فالنحت هو لغة التكوين، إنشاء علاقات بين الحجوم والسطوح والخطوط. إن اختلاف مسافات العمق داخل الكتلة تتحول في المنحوتة الى زمن، وهو الزمن الذي يمنحها حضورها الخاص، وحركتها الداخلية، وبناءها المتموسق، وتأمل منحوتة ما، هو الدخول في عالم بنائها، وبقدر ما هي المنحوتة مرئية وملموسة ببساطة مدهشة فهي غير قابلة للمس، وهي سرية.

العمل الواضح المقروء عمل زخرفي معطى بكامله نحو الخارج، العمل الفني الدائم الحضور، يحمل سره الأخاذ فيه، ينزع دائما نحو الداخل بقدر ما يتجه للخارج، وهذا ما يجعله دائما جديدا حيا، وداعيا لطرح الأسئلة.

رأيت وأرى آلاف التماثيل، القديمة منها والمعاصرة، الكاملة منها والمهشمة .. ولكن حين آخذ حجرا وأحمل إزميلي ومطرقتي، أشعر كأني أصنع أول منحوتة في التاريخ، وكأن شيئا لم يكتب بعد، ولم ينحت، ولم يقل وعبورا بين بداية العمل واكتماله أسمي هذا المعبر، معبر الفرح.

تتحدث أدبياتنا عن المعاناة الإبداعية، وتبالغ حتى تحسب العمل الابداعي تعذيبا للذات، أما أنا فأقول إن الابداع هو الفرح،الغامر والمضيء والممتلىء، هو الايجاب ضد السلب، الحرية ضد القهر، والأمل ضد اليأس، هو ما يجعلني احتمل هذا المنفى، وأمد أحلاما للفعل والخلق والوصل.

الحضور الباهر .. كمال أبو ديب

تفاجئك أعمال منى السعودي بحضور باهر، هو في آن واحد تعلق بالغياب، هنا تنتصب المنحوتة كتلة تتوهج بالصلابة وبالليونة، بالانخطاف بين أن تكون أو لا تكون، بين أن تتجه الى الداخل ملتفة على مركزها، وأن تنفتح على الخارج لتستدخله وتحيله جزءا من داخليتها الحميمة. تفاجئك الكتلة بخطوطها التي تقطع الفضاء، وتفرض نفسها عليه بانحناءات باهرة في حدتها وملاستها وحسيتها، لكنها في آن واحد انحناءات تجوهر الفراغ، فهي مشدودة بين أن تنفي الفراغ وأن تملأه بفيض وهاج يحيله الى امتداد للكتلة.

المنحوتة هنا ليست تناغما كلاسيكيا، أو تناسبا لعلاقات، أو توازنا بين متضادات: انها هي، في جوهرها هذا التضاد المتوحد، هذا الانغلاق - الانفتاح ، الحسية / الروحانية، النشوانية / الألم، إنها بعبارة خالدة سعيد «بيت الحياة» متجسد في «الشكل».

مع فن كهذا ينتفي الشرح، ينتفي التلخيص، أو مفهوم المحاكاة، المنحوتة ليست محاكاة لعالم خارجي، أو تعبيرا عن



تجربة داخلية، إنها على النقيض، محاولة لتجاوز هذا العالم، للانفلات خارج التجربة والحلول في رؤيا صافية لمنح اللامرئي شكلا والزمني سرمدية والروحي جسدا.

بين الجذر والفضاء .. خالدة سعيد

تحتل منى السعودي منزلة مميزة في الحركة الفنية العربية المعاصرة. فمسيرتها الفنية والشخصية تتصل بأعمق الملامح في المسيرة الثقافية العربية في ربع القرن الأخير، سواء على صعيد استلهام المنابع التراثية المتنوعة، أو على صعيد توكيد ابداعية المرأة ودخولها الحلبة الثقافية العامة من أوسع الأبواب. أو على صعيد انخراط المثقف في التاريخي والنضالي، وسواء على مستوى التفاعل بين الفنون، والانفتاح على الثقافة العالمية بهوية أصيلة واضحة.

ولعل كلمة «لقاء» هي الأنسب لوصف علاقات منى لسعودي بأعلام الأدب والفن في الحياة الثقافية العربية، ولتقصي منابع الهامها، وتلمس موقعها في الحركة الفنية العالمية.

حاورت برسومها أعمال عدد من كبار الأدباء العرب كغسان كنفاني ومحمود درويش وأدونيس، في معارض أساسية، وكتب عن أعمالها عدد من المفكرين ونقاد الأدب والفن الكبار. وتآخيها مع جمع من الفنانين العرب المعاصرين، والاحترام المتبادل بينها وبينهم، على اختلاف الأعمال والاتجاهات، مزية فنية وانسانية عالية. حتى انها كتحية، قد استوحت بعض رسوم زملائها في تنويعات نحتية.

ربما بدافع من روح اللقاء هذه، اختارت الإقامة بين عامي ١٩٦٥ -١٩٨٢ في بيروت ملتقى التيارات وبؤرة التفاعل الثقافي العربي والعالمي يومذاك.

منابع الالهام

البحث عن منابع الالهام التي تستقي منها منى السعودي يقودنا الى الوجه المكاني العربي بمستوييه المشهدي والعلائقي. أعمالها إعادة قراءة وإعادة تشكيل للمكان إذ تسكب فيه همومها ورؤاها.

فعلى مستوى الإحساس بالشكل والمكان يحضر طيف المدينة العربية، في تحولاتها المتوالية: العمارة النبطية بحجارتها الزهرية المستطيلة المهيبة الراسخة والعمارة المسيحية فالاسلامية ترسمها الأقواس وانحناءات القباب وانتصاب الأبراج والمآذن وارثة المسلات. منحوتة منى السعودي في بعد من أبعادها تجريد للطيف المعماري الذي ترسمه المدينة على صفحة الأفق.

وعلى مستوى الحركة والعلاقة بين الكتل والخطوط تحضر هندسة البيت العربي، كما قامت نماذجه في الأندلس والمغرب وسوريا، وكما لا تزال قائمة في عدد من المدن. البيت العربي الذي يحتضن في وسطه الحديقة الداخلية، وفي مركزها تماما تندفع نافورة المياه. نحو هذا المركز الداخلي تستدير، من الجهات الأربع، الغرب والنوافذ والشرفات والأدراج الفناءات، تحتضن الماء الخصوصي، ومن هذا الحيز الحميم تستجلي السماء.

لكن منى السعودي اذ تجرد هذه الهندسة المزدوجة ببعديها، المديني العام في عمودية حركته والبيتي الخاص في أفقية تمركزه وتجاذب دوائره، فانها تخط في هذه الملامح المجردة حلمها الخاص ورؤيتها الانسانية المشخصة.

تدرجت هذه الرؤية في مرحلتين يمكن اعتبار سنة ١٩٨٢ والعودة الى عمّان خطا تقريبيا بينهما.

تميزت المرحلة الأولى بغلبة الأعمال المهيأة لفضاء خاص. الحركة فيها تتمحور حول بؤرة مركزية تنطلق منها أو تتجه نحوها . تعلن المنحوتات عن قوة في المحيط تتمثل بتجاذب الكتل الثنائية المستطيلة الصقيلة، لكن منبع القوة الفعلي كامن في المركز المتكور الذي يعلن الرهافة والانعطاف والحنو. هذا المركز

الكروي الـذي تحتضنه الكتل والعنـاصر، هو في آن واحـد حيز الحلم والتلاحم الصميمي وهو الماء الخصوصي والجنين. ووعد الزمن الآتي. المنحوتة هنا بحـث عن المعنى الانساني ينهض به ويحققه.

الإنسان المثنى

فلابـد أن منى السعودي قـرأت هندسة الفضـاء العربي الحميم قـراءة أسطورية، لقد أبـدعت، في مجموعـة من أعمالها الأولى، أسطورة الخصـب إبداعـا يؤالـف بين العمق التـاريخي وتوتر الرؤى المعاصرة، بين الهموم القومية الحضارية وتوهج التجربة الشخصية.

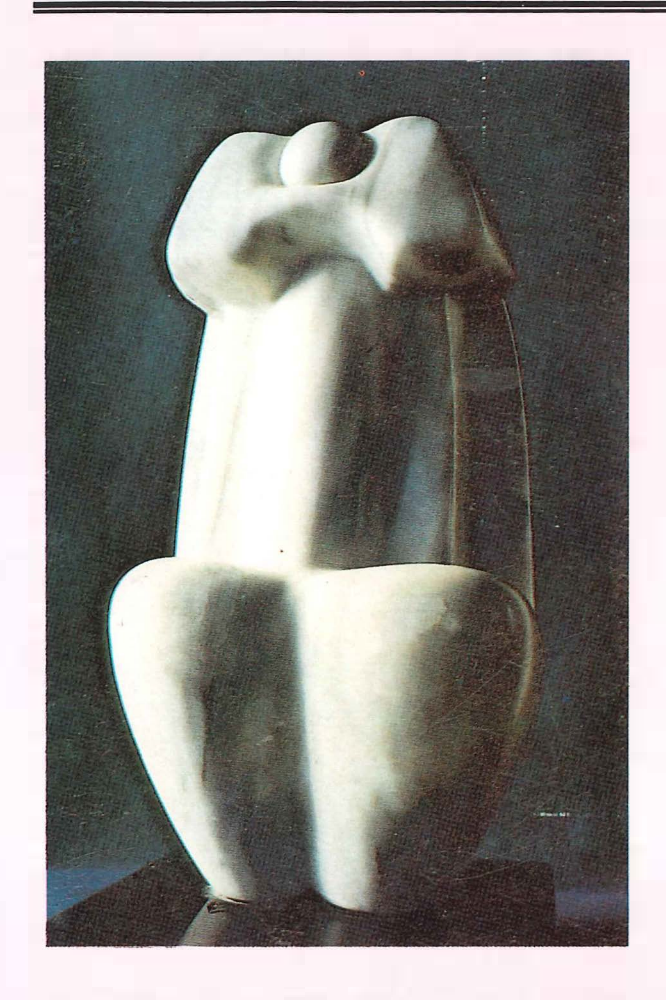
في المرحلة الثانيـة تتوالى النصب.. أحلام منـى السعودي تخرج الى فضاء المدينـة ، تسكن في شكلهـا وذاكرتها. في أعمال هـذه المرحلة تـدخـل دلالات الخصب والعنـاق في عـلاقة مـع الأرض والفضـاء المفتوح . الجنين – الحلم – المعنـى مستقـر دائما في المركـز بأشكـال أكثر تنـوعا. بـدءا منه ينـدفع مسـار الحركة عمـوديا في الفضاء. صار المكـان أكثر من كتاب للـزمن الانساني، صـار منطلقا لـلانسان. النصب هنـا حديـث معلن، قطب لقاء. النصب هنـا يواصل رسالة المسلات والمنـائر، يدفع المعنى الانساني عاليا وبعيدا.

مقام الحجر .. سمير الصايغ

يمضي الحد هنـا، منـذ تشكله الأول، في مسـار الانحنـاء: يتقـوس يدور ، يلتـف. وحين يصغي مستجيبـا لنظام منطـق الانحناء الخفي يمضي للالتقاء بنقطة الابتداء الأولى. حد لابد أن يسقـط عنه صفـاته ويحجـب أهـدافه ويمحـو ذاته، حين يتـم نهوض الانحناء الى مقام الدائرة.

الحد، الـذي يجيء ليفصل بين طـرف وطرف، بين جهـة وجهة؛ الحد، الـذي يجيء ليعلن الأسماء: هنـا الذكـورة، وهنا الأنوثة، هنا الفعل، وهنا الانفعال، هنـا الواحد، وهنا الآخر، هنا الرحم وهنا الخاصرة، أعلن الذهول.

هذا مـا يردده نحـت منى السعـودي برمـزية لغـة الخط الهنـدسية – النحتيـة. فنحـن ازاء أشكـال وأحجام هنـدسيـة ترددت وتكررت، في أكثر من عمـل فني واحد، حتى تحولت الى عناصر جـوهرية، صاغـت العمل الفني، وأعلنـت أسماء الحجر وصفاتـه. الخط المنحني المقوس الـذي ارتفع الى مقـام الدائرة، شهـد على حضور الكـرة، وما يتـوالد عـن التجلي الكروي مـن أشكال وصفـات، كالانغـلاق، والتماسك، والامتـلاء والبروز، والتفرد، وشهد كذلك على غياب الكـرة، وما يتوالد عن تجلي هذ الغيـاب الكروي مـن أشكـال وصفـات، كالانفتـاح، والبسـط والفراغ، والحياء، والإمّـحاء.



ليسـت إبـداعيـة منـى السعـودي، اذن، في الجمـع بين التناقضات والاضـداد، ولو جاء هذا الجمع واضحـا بتحريض الأسلـوب للخروج على شروط نظـامـه، واغـوائه بالاستقـلال والاكتفـاء. أو جاء واضحـا بـإقامـة الألفـة والأنس في العنـاق والاتحاد تنتفـي ابداعيـة الجمـع بين الأضداد، لغيـاب الصراع وحضور التماثل، فابداعية منى السعودي تتجلى في رفـع مرتبة الجمع، أو مرتبـة الاتصال، من تواصـل بين طرفين نقيضين في حالة صراع واختلاف، الى تواصـل بين طرفين متماثلين في حالة عشق واشتياق.

ان التجلي الأصفى لابـداعية منـى السعودي، يبرز في الحيرة والذهـول الذي، يـأخذنا إليهما الاتصـال عندمـا ينحدر مـن مبدأ التوحيد. فـالاصغاء العميق للعشق حتى الاستسـلام له والتسليم به كأمر سريـري مطلق، يرفع الاتصال من حالـة الإمكان الى حالة الاستحالة. فلن يتم الاتصال هنا الا على قدرالانفصال، فالانفصال شرط مـن شروط الاتصال، والتـوحد شرط مـن شروط التوحيـد. ومن لم ينفصل لـن يتصل. ترى الا يصل السـالك عندما يتـم مثل هذا الاتصال الى مقام الحيرة والذهول.

النحت المعاصر : البساطة المشبوهة
نزيه خاطر

منى السعودي مثل الميزان تدل، وتحدد وتفصل وتؤكد وكأنها الحجر على قعدته، بكل ثقله، وبكل مادته وبكل الزمن الذي فيه، منذ كان. وللحجر هنا معنى الجغرافية الثقافية، انه المنظر. وبشكل ما المنظر، بمعانيه البسيطة.

انه الحجر الذي يبدو محترفا لبساطته. بسيط في أشكاله الهندسية أو شبه الهندسية، أو شبه المؤسلبة أو شبه المجرد،ة بساطته غير البريئة، والحجر الأداة والفعل والمكان الذي يقع عليه الفعل، الحجر المختزن للتاريخ، وكأنه يختزل التاريخ ويشي بجغرافيته ويسكن بإنسانه.

يستقطب الغرائز يتغذى،يغذي العواطف. الحجر الصراع المزمن بين العقل والضمير وأداة للعقل بين الفوق والتحت وأداة للتعبير. السلاح والمنزل. وقبل كل شيء إنه الحجر بصيغة المؤنث لكونه الخصوبة، وخصبا لكونه لغة، الحجر الوسيلة أي الحجر الواقع ضحية تحولات الذات الانسانية بكل تناقضاتها.

واقع تحت السؤال حجر منى السعودي، في واقعية تكاد ان تتجرد من واقعيتها، في تجريد يتملص من خبره، دون ان يعلن تجريده من واقع انسانه.

والنحت يظل حجرا ان لم يكتمل في لغة، كونه لغة يصبح مؤهلا لمحاورة الآخر.

النحت يكتمل بالآخر، والآخر مع منى السعودي أوسع من كونه متلقيا، انه القارىء المثقف والآخر أي منا، مهما كنا، من أين أتينا، من جميع الأسئلة من كل المستويات، إذ عمارتها بالحجر الأول، باللغة البسيطة، بالمفردات الواضحة. تكتب بجمل تكاد أن تبدو من جمل القال والقيل لولا البساطة التي تطل بها على الناس. الناس لا الجمهور، الناس لا المتلقي المحترف. فالناس جمهور هذا النحت وكأن كل ناظر الى هذا النحت يجد شيئا يخصه.

انه النحت بصيغة المشاع بصيغة البصر المشاع للأمي في النحت شرط أن ينتمي الى عذابه.

منى السعودي تنحت الحجر بطبع الايمائي الذي يشير الى اخطر الأخبار ، وانما بإيماءات تبيح القراءات المختلفة. إنه الحجر المفتوح برغم وضوح معالمه، الى كل الجهات، الى كل التأويلات، الاجتهادات، ولذا كأنه يقول الانسان ببساطة الظاهر الواضح فيما هو يشد البصر الى قصص تدور جميعها عند المعاني الواشية بما في مجتمعنا من نقاط جديرة بالكسر.

والنحت يظل حجرا إن لم يكتمل في لغة تنقله الى مستوى محاورته الآخر، النحت يكتمل في الآخر وكأن الآخر يعيد نحت ما صنعته أيادي النحاتين.

وسوسة المادة
أدونيس

- ١ -

تتشرد المخيلة في غيهب المادة–
ترحال يحول الكتلة الى أثير
والمكان الى زمان.

– ٢ –

(منهجي هو اللامنهج) يقول فيلسوف صيني،
(كل منهج وهم)، يقول ما لارميه،–
استسلم، اذن، لوسوسة المادة
لا تصف ،
تخيل

-٣-

بين اليد الطابعة والمادة المطبوعة
تتحرك آلة النحت مسكونة بشهوات الجسد،
أهي يد ثانية داخل اليد؟

– ٤ –

ضوء يتسلسل في ليل الحجر
الغموض قنديل

-٥-

نون الجسد ترجمان لنون الغيب،
يا للمحدود الذي يتموج بما لا يحد،
(كل فن لا يفيد علما
لا يعول عليه) (ابن عربي).

-٦-

ثنية، تجويف، تقوس، خط، دائرة، ثقب:
موسيقى
والنشيد الحجر.

-٧-

الشعر مستقبل المادة
الأنوثة أول الشرق،–
(كل شهوة غير شهوة الحب،
لا يعول عليها) (ابن عربي).

مختارات من شعر منى السعودي

سفينة

الى أين تقودك قدماك
كانت الطريق حجرا
والأشجار أنوارا خضراء،
بحثت عن قدمي
وجدتني سفينة والطريق ماء.

حجارة

-١-

همْ على وجهك أيها الحجر الغريب
لَن يعرفك البشر
لن تعرفك أناك، عرفت كل شيء

-٢-

وكأن الحجارة تسعى فوق الأرض
كأن الحجارة روح الأرض
فلتأت يا إلهنا الحجري
يا صوت الأرض

-٣-

ومن ثم تنمو الحجارة وأذوب
وحين أتلاشى تعلن الحجارة ولادتي،
وداعا

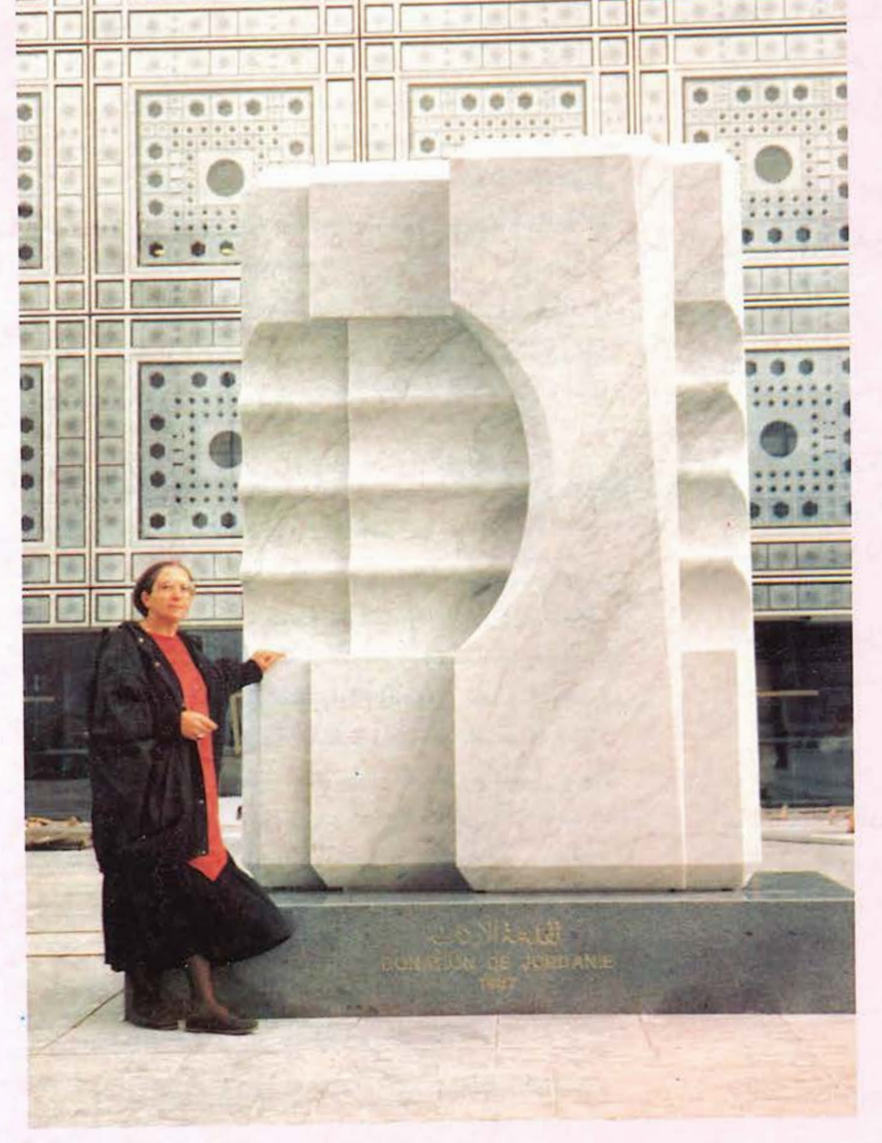
تماثيل

وسأنحت لكما حبيبين دائما اثنين
الذكر والأنثى الأم الأرض،
والابن الجسد
وشكل يعانق شكلا، حوار صمت
وما يوجد في الحلم يوجد على الأرض
والانسان نبات حلمه.

محيط الحلم

لحجارة نرفع منها محيط الحلم
لحجارة تسكن فيها بدايات ونهايات
لحجارة حبلى بشوق التجلي
لحجارة أنسج منها ضوء الفرح
لحجارة انقش فيها مسرى الروح
لحجارة ألمسها فيتصاعد بخار العشق
وأصقلها فترق روحي
وتكلمني آلهة الخفايا
لحجارة علمتني بهاء الفعل
لحجارة أستند عليها كلما مسني التعب
أو طرق بابي اليأس،
لحجارة تصلني بما أعرف وبمالا أعرف:
تعلمت التجسيد لأدخل في الغيب
وسكنت بين مدارات الحلم ومدارات الفعل.

***



دور الصوت وأهميته في الفيلم السينمائي

الحوار... الموسيقى.. المؤثرات

قاسم حول *



جاك نيكلسون في فيلم المتألق

بعد أن يتوفر لدينا سيناريو أدبي محكم البناء، بشخوص واضحة المعالم تنمو حالتها بنمو الاحداث، وبعد أن تكون الفكرة الأساسية للقصة السينمائية واضحة، وكذلك الأفكار الثانوية، لم يبق لدينا سوى تقطيع المشاهد إلى لقطات بأحجامها المختلفة «الديكوباج» (اللقطة البعيدة، اللقطة المتوسطة، اللقطة القريبة، واللقطة القريبة جدا)، وايضا وصف حركة الكاميرا وحركة الشخوص داخل الكادر، ووصف القيمة التشكيلية للكادر، وتحديد اطوال اللقطات ودراسة طبيعة الانتقال من لقطة إلى لقطة ومن مشهد الى مشهد، بحيث تبدو سلسة لا تحدث أي خدش أو خلل في مشاهدة الفيلم.

وخلال عملية التقطيع هذه (الديكوباج) تتوضح وتتحدد أكثر عملية الايقاع ويحسب الزمن السينمائي حسابا دقيقا وملموسا، فيما كان الزمن السينمائي والايقاع خلال عملية كتابة السيناريو الأدبي عملية حسية أكثر منها حسابية.

يميل بعض المخرجين الى اللقطات الطويلة والتي تتم داخلها عملية التوليف معتمدين حركة الكاميرا في تغيير الزاوية أو تغيير حجم اللقطة. وبعضهم يميل إلى عملية التقطيع بالانتقال من كادر إلى كادر. وفي كلتا الحالتين ينبغي مراعاة الأسلوبية. وبالتأكيد فإن طبيعة الموضوع تفرض نفسها في كثير من الأحيان على اتباع هذا الاسلوب أو ذاك وفي اختيار اللقطات وحجمها وحركة الكاميرا وحركة الشخوص داخل الكادر. وان اتباع اسلوب اللقطات الطويلة أو اسلوب اللقطات القصيرة يحدد بالضرورة عملية الايقاع والزمن السينمائي. وليست عملية التقطيع وحركة الكاميرا والشخوص وحدها التي تؤثر على نوع الايقاع والزمن، انما مسألة الأداء بالنسبة للممثلين تلعب هي الأخرى دورها الزمني والحسي. كما تلعب المؤثرات البصرية دورا هاما في اختصار الزمن والايحاء به. فعمليات مزج اللقطات وعمليات الظهور والاختفاء هي مؤثرات بصرية موحية بالفترات الزمنية. أما عامل الصوت الذي يشمل الحوار والمؤثرات والموسيقى، فيلعب دورا هاما في عملية الايقاع.

يعتبر البعض ان السينما صورة، أي انها توحي من خلال القيمة البصرية بكل المضامين والافكار، وما الصوت الا عامل ثانوي أو لا قيمة له قياسا بالصورة. وهذه الفكرة خاطئة، لان الفن والسينما هما انعكاس للواقع. والواقع هو شيء مرئي ومسموع، ولذلك فإن قيمة الصوت لا تقل أهمية عن قيمة الصورة، والعلاقة

★ مخرج سينمائي مقيم في هولندا.

بينهما علاقة جدلية. وللصوت تأثير على الإنسان في بعض الاحيان أكثر من الصورة لأننا نرى ضمن درجة (١٨٠) بينما نسمع ضمن درجة (٣٦٠).

ان عدم استعمال الصوت استعمالا دقيقا يتزامن ويتوافق مع الصورة هو عملية تشويش وسرقة لحس المشاهد بعيدا عن الصورة. وحتى تتحقق العلاقة السليمة بين الصوت والصورة ينبغي ان يكون الصوت نابعا من داخل الكادر وليس من خارجه.، سواء كان ذلك في الفيلم الروائي أم في الفيلم الوثائقي. ولتحقيق ذلك فان استعمال الصوت المباشر هو الطريقة الصحيحة والسليمة للوصول الى قيمة فنية وجمالية عالية تجعل المشاهد يتفاعل مع الفيلم بحس عال وتقربه من الواقع اكثر بكثير من عملية الدوبلاج التي مهما بلغت دقتها فانها تضعف من قدرة اداء الممثل، ولذلك فإن الافلام التي تتم دبلجتها الى لغات اخرى غير لغتها الاصلية انما تضعف من قيمة تلك الافلام بنسبة كبيرة.

الحوار

قبل ان نتحدث عن الحوار كقيمة صوتية لابد أن نتوصل إلى معنى الحوار في اللغة. فهل اللغة هي وسيلة تفاهم أم هي تعبير عن حالة اجتماعية وثقافية؟ يعتقد البعض ان اللغة هي وسيلة اتصال وتفاهم بين البشر، فيما الحقيقة انها ليست كذلك فقط، انما هي ايضا تعبير عن حالة اجتماعية وثقافية، فإنك من خلال لغة الشخص تستطيع معرفة انتمائه الاجتماعي ومستواه الثقافي، ولذلك فان كتابة الحوار لشخصيات الفيلم ينبغي أن تأخذ في الحسبان المستوى الثقافي والانتماء الاجتماعي لهذه الشخصيات.

إذن، فالحوار يحقق لنا هدفين، الأول ايصال الافكار والمضامين والحقائق. والهدف الثاني هو التعبير عن مستوى الشخص وانتمائه الاجتماعي. ومثلما أن اية صورة فائضة تخلق تشويشا في ذهن المشاهد. كذلك فإن أية كلمة فائضة عن المضمون تخلق ذات التشويش في ذهن المشاهد. لذلك ينبغي عند كتابة الحوار مراعاة تحقيق المضامين المؤثرة والمتأثرة باللقطات والمشاهد، وهذا ما عبرنا عنه بالعلاقة الجدلية.

الموسيقى

للموسيقى استخدامات كثيرة في الفيلم السينمائي، يستخدمها بعضهم للقضاء على فترات الصمت غير المعبرة، ويستخدمها بعضهم الأخر للتعبير عن حالة نفسية او تأزم في المواقف الدرامية، ويستخدمها بعضهم لأغراض حسية.

ولكي تكون الموسيقى ذات قيمة فنية جمالية في الفيلم ينبغي عدم الإكثار منها واشغال الفيلم بعامل صوتي لما للموسيقى من تأثير على السمع وبالتالي على عاطفة المشاهد، لذلك ينبغي الانتباه عند استخدام الموسيقى، فالذين يستخدمون الموسيقى الجاهزة انما يسيئون الى افلامهم لأنها لا يمكن ان تتوافق مع مضامين الفيلم، فتبقى مجرد صوت يسرق انتباه المشاهد ويبعده عن الصورة. فالموسيقى بقدر ما هي هامة في الفيلم السينمائي فإنها خطيرة جدا إذا لم يحسن استعمالها. فاذا ما استثنينا الأفلام الموسيقية والغنائية فإن الموسيقى الطروب أو ذات الايقاع الراقص لا تصلح كموسيقى للأفلام.

يستعمل الكثير من المخرجين الموسيقى كخلفية مع الحوار، ويستعملها بعضهم كخلفية مع المؤثرات الصوتية. في هذه الحالة ينبغي ان تكون الموسيقى، سواء كقيمة موسيقية أو كقيمة صوتية، أن تكون محسوسة أكثر منها مسموعة وبشكل عام فإن وضع الموسيقى للفيلم يتم بعد قراءة السيناريو منذ البداية من قبل المؤلف الموسيقي ومعايشة الفيلم ومشاهدته بعد التصوير وبعد المونتاج حتى يستطيع المؤلف الموسيقي الانفعال بالفيلم والأحساس به ليستطيع بالتالي وضع الموسيقى الملائمة بعد مناقشة مستفيضة مع المخرج عن المواقع التي هى ضرورية لأستخدام الموسيقى.

المؤثرات الصوتية

تشكل المؤثرات الصوتية عنصرا هاما من عناصر الصوت على شريط السينما، وتحتاج لاستعمالهاحسا عاليا من قبل المخرج والمونتير، فبواسطتها يستطيع المخرج ان يجعل المشاهد يحس انه داخل الحدث، لأنها تخلق جوا يشعرك بالواقع ويشعرك بالحياة تماما.

والمؤثرات نوعان. نوع مصنوع ونوع طبيعي. النوع المصنوع يتم داخل الاستديو، وقد مر بمرحلتين، المرحلة الأولى هى الأصوات التي يحققها بعض الاختصاصيين باستعمال مواد طبيعية وتتم بشكل يدوي كالأخشاب والصفائح وأيضا الأصوات البشرية التي تقلد اصوات الطبيعة واصوات بعض المخلوقات. أما المرحلة الثانية فقد صارت تستخلص من مؤثرات الكترونية، وهى ليست قريبة من الواقع بالدرجة التي تحققت عن طريق التعامل مع المواد الطبيعية.

اما المؤثر الطبيعي فهو وإن كان متطابقا تماما مع ما يجري في الواقع، لأنه تسجيل حي، إلا أنه لا يصلح (دائما) كمؤثر. فما تسمعه الأذن في الطبيعة لا تستسيغه في السينما، لأن الميكروفون يملك من الحساسية ما لا تملكه الأذن، لأن الأذن ترتبط بالتركيز من خلال عقل الإنسان، لهذا يفضل دراسة ما يؤخذ من الطبيعة وما لا يؤخذ من المؤثرات المسجلة حسب طبيعة الموضوع وطبيعة الفيلم.

الصوت في الفيلم الوثائقي

سيناريو الفيلم الوثائقي يختلف عن سيناريو الفيلم الروائي اختلافا كليا، فالفيلم الوثائقي هو تصوير الواقع، فيما الفيلم الروائي هو تمثيل الواقع، لذلك فالفيلم الروائي الذي يعتمد القصة والحكاية هو أسير المخرج، يتحكم في بنائه وصياغته، فيما المخرج في الفيلم الوثائقي هو أسير الواقع لا يستطيع أن يتحكم فيه كثيرا.

ولعل أهم صفة من صفات الفيلم الوثائقي الناجح هى (التلقائية). فكلما نجحنا في تصوير الفيلم الوثائقي بتلقائية وعفوية كلما حققنا نجاحا للفيلم. وبشكل عام فان سيناريو الفيلم الوثائقي لا يمكن كتابته مسبقا بنفس الدقة التي يكتب بها الفيلم الروائي، ففي الفيلم الوثائقي يكتب السيناريو الحقيقي بعد التصوير وقبل المونتاج.

وللأفلام الوثائقية اهمية خاصة في ترسيخ علاقة الثقافة بالواقع، الفن بالواقع، وعلاقة الفنان بالواقع. فالبلد والمؤسسات الثقافية التي

تولي الأفلام الوثائقية اهمية خاصة وتباشر بإنتاجها فإنها ستصل بالضرورة الى انتاج افلام روائية ذات قيمة سياسية واجتماعية متطورة، لأنها استطاعت ان تفهم الواقع وتتعامل معه مباشرة وبصدق، وتكون قد رسخت علاقة فكرية وفنية بين الفنان والواقع من خلال كشف هذا الواقع ومعرفة ما يدور فيه امام عين المشاهد.

هناك نوعان من الافلام الوثائقية:

أولا ـ الافلام ذات القيمة الاعلامية: هذا النوع من الافلام هو اصلح للتليفزيون منه الى السينما، وتتم كتابة السيناريو له بشكل اقرب الى الصيغة النهائية قبل المونتاج، لأن منفذه ومخرجه يعرف مسبقا اماكن التصوير وطبيعتها، ويكاد يكون قد حدد مسبقا كل شيء، والمقابلات التى يجريها مع الأشخاص، وأحيانا الاسئلة التي يريد توجيهها لبعض الشخصيات من العمال والمزارعين والإداريين.. إلخ. وهنا يستطيع، وبناء على رؤية ميدانية، أن يحدد اللقطات، وحتي احجامها أحيانا. ويقوم بكتابة وبناء الموضوع لما يحقق الهدف الاعلامي المطلوب من تصوير هذا الفيلم.

ثانيا ـ الافلام ذات القيمة الثقافية: هذا النوع من الأفلام هدفه كشف الواقع، الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي. ويصعب في مثل هذه الافلام كتابة السيناريو مسبقا، انما تكتب الفكرة ويكتب تصور عام للبناء، فمخرج الفيلم الذي يكون عادة هو كاتب السيناريو، وليس بالضرورة أن يكون هو صاحب الفكرة، عندما يذهب لتصوير واقع ما فإنه لا يعرف ما سيدور أمامه. أنه يحمل فكرة ما وتصورا ما وهدفا ما، ويتصرف ضمن هذا الهدف. وأحيانا يصور ما يدور أمامه وربما يستهلك لذلك كميات كبيرة من مادة الفيلم الخام من أجل أن يأخذ لقطة واحدة أو بضع لقطات لا تستغرق دقيقة واحدة.

وللفيلم الوثائقي غير الإعلامي، أي ذي القيمة الثقافية أهمية خاصة، فهو لا يستهدف التأثير على المشاهد بشكل يقرب من القسرية، انما يستهدف زيادة معرفته بحقيقة ما يدور ليساعده في التوصل الى ايجاد الحلول والتفاعل مع الواقع. وفي الفترات النضالية تأتي اهمية هذا النوع من الافلام في كشف طبيعة العدو وفضح التناقضات والقمع والاستغلال ليسهم هذا الفيلم بقسط كبير في عملية التوعية السياسية. أما في فترات الاستقرار والبناء فإن هذا النوع من الافلام يعكس القيمة الانسانية، الثقافية، ويكشف في ذات الوقت مواقع الخلل في هذه المسيرة أو تلك.

فكيف نتعامل صوتيا مع الفيلم الوثائقي؟

باعتبار الفيلم الوثائقي هو تصوير الواقع وبشكل مباشر فنحن مجبرون على ان نسجل الصوت مباشرة بما في ذلك المؤثرات، لأن أي تزييف في نقل الواقع على الشريط الحساس من صورة أو صوت انما يفقد مصداقية الفيلم الوثائقي، وهذا لا يعني ان الفيلم الوثائقي لا يمكن تزييفه، فإن مثله مثل الفيلم الروائي، فهو رهن بالانتماء الفكري لمخرج الفيلم وجهة الانتاج، ولكن ضمن هذا الانتماء أو ذلك فإن عامل الصوت يشكل اهمية في نقل قيمة الواقع وحقيقته على الشريط.

التعليق في الفيلم الوثائقي

هناك العديد من الأفلام التي تعتمد على التعليق في نقل المعلومات. ولكن للتعليق خطورته إذا لم يتقن كاتبه اسلوب التعليق على الشريط المرئي، فقد يحول الشريط السينمائي الى صوت اذاعي لا علاقة له بالصورة، فيسير خط الصورة وخط الصوت باتجاهين مختلفين تجعل المشاهد غير قادر على التركيز بصريا ولا سمعيا، كما ان طريقة أداء التعليق على شريط السينما تختلف تماما عن طريقة التعليق في الراديو. ويعتقد الكثيرون بأن قراءة التعليق تتم بنفس طريقة قراءة التعليق السياسي في الراديو، فالمعلق السياسي أو قارىء نشرة الاخبار يحتاج الى شد المستمع من خلال الصوت فقط، فيما ينبغي أن يتفاعل المعلق كتابة وأداء مع حقائق موضوعية عليه أن يساهم في ايضاحها وليس سرقة ما هو واضح عن طريق الأداء. ولعل أفضل نموذج للتعليق في الفيلم الوثائقي هو فيلم (فاشية عادية) لميخائيل روم.

المقابلة في الفيلم الوثائقي

يعبر السينمائيون عن التعليق في الفيلم الوثائقي بأنه الصوت الذي يأتينا من خارج الفيلم، فيما المؤثرات الصوتية المباشرة أو المقابلة هي اصوات تأتينا من داخل الفيلم، ولذلك فإن تأثيرها يكون ابلغ من التعليق. ولكن بقدر ما تكون المقابلة هامة في الفيلم الوثائقي فإنها تبدو متعبة في كثير من الأحيان إذا لم يحسن استخدامها سواء في طبيعة الشخص المتحدث وشكله ونبرة صوته أو في طبيعة الموضوع الذي يتحدث فيه.

هناك افلام وثائقية تعتمد كلية على المقابلة وتسمى (افلام الريبورتاج)، وأيضا هناك افلام ذات قيمة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية تدخل فيها المقابلة كعنصر من عناصر الفيلم التي تسهم في ايضاح المضامين والافكار. وفي الحالتين ينبغي تحقيق التلقائية. فبدون التلقائية يبدو الفيلم واضحا في زيفه.

لا يجوز الاعداد مسبقا للمقابلة في الفيلم الوثائقي. لا يجوز الاتفاق مسبقا، وإلا فإن ذلك النوع من الأفلام حتى ذات الطبيعة الأعلامية فانها ستبدو للمشاهد أفلاما دوغماتية تضليلية.



لقطة من فيلم عائد الى حيفا لقاسم حول

***

سمير فريد *

من بدايات السينما العربية



صورة نادرة أمام مدخل ستوديو مصر يوم افتتاحه في ١٢/١٠/١٩٣٥ يتوسط الصورة طلعت حرب مؤسس الاستوديو

١ - نيازي مصطفى في أول أفلامه

كان فيلم «سلامه في خير» الذي أنتج وعرض عام ١٩٣٧ ثالث فيلم روائي من انتاج ستوديو مصر الذي افتتح عام ١٩٣٥، وأول فيلم روائي من اخراج نيازي مصطفى وأول فيلم سينمائي يقبل عليه الجمهور من تمثيل نجيب الريحاني، وأول كوميديا سينمائية مصرية ناجحة من الناحية الفنية في نفس الوقت.

استعان طلعت حرب في تأسيس ستوديو مصر بالعديد من الخبراء الأجانب، وكان أغلبهم من ألمانيا مثل المخرج فريتز كرامب،

★ ناقد سينمائي من مصر.

ومصمم المناظر روبرت شارفنبرج. وقد تردد أن هؤلاء الخبراء الألمان من بين الذين هاجروا من ألمانيا بعد نجاح الحزب النازي في الانتخابات عام ١٩٣٣، ولكن لم يتأكد هذا الأمر، ونحن بصفة عامة لا نعرف إلا أقل القليل عن حياتهم وأعمالهم في السينما الألمانية قبل أن يهاجروا إلى مصر، أو بعد ذلك.

كان نيازي مصطفى من المصريين القلائل ضمن القيادات الفنية لاستوديو مصر منذ افتتاحه حيث بدأ العمل رئيسا لقسم المونتاج، وأخرج عدة افلام قصيرة قبل اخراج فيلمه الروائي الأول. وقد تدرب على يديه في المونتاج والاخراج عدد كبير من الذين اصبحوا بعد ذلك من كبار مخرجي السينما في مصر مثل صلاح ابو سيف، وحسن الامام وابراهيم عمارة واحمد كامل مرسي وغيرهم. ومن القيادات الفنية المصرية في ستوديو مصر أيضا مهندس الصوت مصطفى والي الذي بدأ رئيسا لقسم الصوت، ومصمم المناظر ولي الدين سامح الذي عمل في قسم المناظر، وكان نيازي ووالى وسامح اول ثلاثة مصريين درسوا السينما في الخارج دراسة اكاديمية كل في تخصصه، وكانت دراستهم في ألمانيا، وقيل إن طلعت حرب التقى بهم هناك.

وتذكر عناوين الفيلم ان القصة من تأليف ستوديو مصر، والسيناريو والحوار من تأليف بديع خيري، ونجيب الريحاني. وقد كان المقصود من نسبة قصة الفيلم الى الاستوديو انها عمل جماعي للعاملين في قسم السيناريو، ولكن الفيلم مثل اغلب مسرحيات بديع خيري ونجيب الريحاني كان تمصيراً لمسرحية فرنسية من العصر الذي يسمى عصر المسرحيات محكمة الصنع في تاريخ المسرح الفرنسي أو «الفودفيل»، أي المسرحيات الخفيفة التي تكتب لنجوم التمثيل، ومن المرجح ان تكون هناك مسرحية بنفس العنوان «سلامه في خير» قدمتها فرقة الريحاني على المسرح قبل السينما.

عنوان الفيلم يعني ان كل شيء أصبح على مايرام، فعندما كانت تتعقد الأمور ثم تحل يقول احدهم: في النهاية سلامه في خير وخير في سلامه، بمعنى كانت أزمة وانتهت بسلام، وهذا ما يردده بطل الفيلم في اللقطة الاخيرة مع زوجته، وكما كان مفهوم القصة السينمائية ملتبسا الى درجة نسبتها الى الاستوديو، كان مفهوم السيناريو أيضا، فالمؤكد أن خيري والريحاني كتبا الحوار، ولكن التقطيع الفني أي السيناريو صنعه نيازي مصطفى باعتباره ضمن عملية الاخراج. فلم يكن السيناريو المكتوب غير تتابع المشاهد وبالاحرى تتابع الأحداث مع الحوار.

سلامة (نجيب الريحاني) ساع في محلات خليل هنداوي (فؤاد شفيق) يكلف بتوصيل مبلغ كبير من المال إلى البنك ولكن مجموعة من المصادفات تضطره للعودة إلى منزله حيث يعيش مع زوجته ستوته (فردوس محمد) وحماته ومعه المبلغ الكبير. تقول ستوته أن لصا سرق أدوات المطبخ في الصباح، فيأخذ سلامة المال ويغادر المنزل، وينصحه أحد أصدقائه بالمبيت في فندق كبير، وإيداع المبلغ في أمانات الفندق حتى لا يضيع.

يذهب سلامة الى الفندق في نفس الوقت الذي تستعد فيه الإدارة لاستقبال أمير ثري من بلاد بعيدة يدعى كيندهار (حسين رياض) وفي نفس الوقت الذي يستعد فيه رستم بك (استيفان روستى) لاستقبال الامير على أمل أن يتزوج من ابنته جيهان (راقيه إبراهيم)، تطلب جيهان من خادمتها ناهد (روحية خالد) في الاسكندرية أن تأتي لها بمجوهراتها، وفي الطريق تتعطل السيارة التي تقل ناهد وتلتقي مع الامير كيندهار الذي يعرض توصيلها إلى القاهرة. وعلى باب الفندق يتصور مديره أن سلامة هو الأمير، ويستطرف الأمير اللعبة، ويراها فرصة لاختبار مشاعر ناهد تجاهه، ويتفق مع سلامة على القيام بدوره لمدة يومين.

يرى بيومي أفندي مدرس اللغة العربية (محمد كمال المصري) صورة جاره سلامه في الصحف على أنه الامير كيندهار، فيبلغ الشرطة، في نفس الوقت الذي يكتشف فيه خليل هنداوي أن سلامه لم يورد المبلغ الى البنك، ويجد سلامة في حقيبة المال عينات من القماش، تقبض الشرطة على سلامه، ويتدخل الامير في اللحظة المناسبة ليقول انه الذي اتفق معه على تمثيل دوره، ويأتي صاحب حقيبة العينات في اللحظة المناسبة ايضا، ويفتح الحقيبة فيجد المال الذي يسترده خليل ويدرك انه اتهم سلامه ظلما، ويحصل سلامه على مكافأة كبيرة من الامير وصاحب المحلات.

وفي الفيلم شخصيات اخرى مثل شقيق جيهان الساذج الذي يقوم بدوره حسن فايق، والذي يحب ناهد، ولكنها تفضل كيندهار وهى لا تعلم انه امير. كما يظهر عدد من الممثلين في ادوار ثانوية منهم منسي فهمي، وفي ادوار قصيرة اقرب الى الكومبارس مثل حسن البارودي ورياض القصبجي وجمالات زايد.

للوهلة الاولى تبدو نقطة الضعف الاساسية في كمية المصادفات، ولكن المصادفات مقبولة في الكوميديا، ونقطة الضعف الحقيقية في حبكة السيناريو، وخاصة عندما تتكاثر الخطوط الدرامية ولا يتحقق التوازي بينها. وعندما يستطرد الفيلم في المفارقات الناتجة عن تصرفات الساعي الفقير وهو يقوم بدور الامير الثري. ولكن الاخراج يخفى عيوب السيناريو بالتوزيع الصحيح للادوار، وادارة الممثلين الحاذقة، وحركة الكاميرا، والتكوين، والمونتاج المتميز، حتى يمكن اعتبار «سلامه في خير» ربما أول مصري يتخلص تماما من أساليب الاخراج المسرحية في بدايات الأفلام المصرية الناطقة.

يحاول نيازي مصطفى في الفليم نقد بعض العادات السائدة مثل صخب الاطفال في المنازل، وعدم مراعاة الجيران بصفة عامة، والثرثرة في الهواتف العمومية، وذلك في إطار مفهوم ان السينما قادرة على تغيير العادات السيئة بتصويرها. كما يعبر الفيلم ربما دون قصد تام عن المناخ الثقافي في قاهرة الثلاثينات حيث نرى علاقة إنسانية جميلة بين الموظف المسلم الفقير سلامه وصاحب المحلات المسيحي والذي ينزعج من زوجته لرغبتها في اطلاق اسم جوزيف على ابنهما، وبين سلامه وموظف حسابات شركة المياه القبطي ارمانيوس، وبين سلامه وزوجته ستوته وجارهم اليوناني نيكولا، والذي تُرى زوجته هيلين عندما يتم القبض عليه. والتسامح الديني والعرقي من سمات فن الريحاني في المسرح والسينما.

كان الريحاني واسمه الحقيقي ريحانه مسيحيا اختلفت المراجع



صورة نادرة تجمع بين نيازي مصطفى ونجيب الريحاني وعبدالفتاح القصري والمصور محمد عبدالعظيم

حول أصله، فمن قال أنه من اصل عراقي، ومن قال أنه من أصل لبناني، أو من أصل مصري. وأيا كان اصله. وإن كان اصل كاتب مسرحياته وأفلامه الشاعر وكاتب المسرح والسينما بديع خيري، وهو مسيحي ايضا، فهما معا من جيل ثورة ١٩١٩ التي رفعت شعار الدين لله والوطن للجميع، وكان علمها الخاص الهلال يحتضن الصليب. ويذهب بعض المؤرخين ان النجوم الثلاثة داخل الهلال في العلم المصري الاخضر، والذي ظل علم مصر منذ استقلالها السياسي عام ١٩٢٢ إلى الوحدة مع سوريا عام ١٩٥٨ كانت الهلال التركي وداخله الاديان الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام.

كان «سلامه في خير» نقطة التحول الرئيسية في حياة الريحاني الفنية، فقبل هذا الفيلم كان النمط الذي عرف معه العمدة كش كش بيه، الذي يبيع القطن وينفق ثمنه في كازينو بديعه، وبعد «سلامه في خير» اصبح نمط الريحاني هو الموظف الفقير من الطبقة الوسطى، والذي نراه في كل افلامه بعد ذلك، وحتى وفاته عام ١٩٤٩. والريحاني هو الضلع الاول في المثلث الذهبي للكوميديا في السينما المصرية في مائة سنة الى جانب اسماعيل ياسين نجم الخمسينات وعادل إمام نجم الثمانينات.

ومن ناحية اخرى كان فيلم «سلامة في خير» من أوائل الأفلام المصرية التي خلت من اي عنصر أجنبي من الفنانين او الفنيين حيث اجتمع ثلاثي ستوديو مصر نيازي مصطفى مخرجا وولي الدين سامح مصمما للمناظر ومصطفى والى مهندسا للصوت، وقام بالمونتاج جلال مصطفى شقيق نيازي الاصغر وتلميذه، وقام بالتصوير (أبيض وأسود ٣٥م) محمد عبدالعظيم. وألف الموسيقى محمد حسن الشجاعي وعبدالحميد عبدالرحمن.

٢ - مدخل الى آسيا ودورها الرائد

الشائع ان آسيا داغر من مواليد ١٩١٢، وعند نشر خبر وفاتها في «الاهرام» ذكرت الجريدة انها من مواليد ١٩٠٤ [١]، ونشر سمير نصري انها من مواليد عام ١٩٠٨[٢]، وكذلك احمد الحضري في كتابه «تاريخ السينما في مصر» من واقع مقابلاته مع ماري كويني ابنة شقيقة آسيا[٣]، أما آسيا ذاتها فقالت عام ١٩٥٣ انها لا تذكر تاريخ ميلادها [٤].

يقول فريد المزاوى أن آسيا جاءت إلى القاهرة عام ١٩٢٣ بعد وفاة زوجها في بيروت [٥]، ومن نعي الأسرة الرسمي في «الاهرام» يتضح انها لم تتزوج غير مرة واحدة. وان لها ابنة واحدة هى منى زوجة على منصور المحامي [٦]، ومعنى هذا ان آسيا جاءت إلى القاهرة ومعها ابنتها الوحيدة عام ١٩٢٣، ومن هذا التاريخ، ومن ملاحظة الصور الفوتوغرافية التي نشرت لها عام ١٩٢٩، يصبح الأرجح ان تكون آسيا من مواليد عام ١٩٠٤.

إن ميلاد آسيا عام ١٩٠٨ يعني انها جاءت الى القاهرة عام ١٩٢٣ وهى في الخامسة عشرة من عمرها ورغم امكانية الزواج المبكر وخاصة في ذلك الوقت، الا أنه من الصعب القبول بهجرة ارملة مسيحية مارونية من لبنان دون السادسة عشرة، أو دون الثانية عشرة إذا اخذنا برواية انها من مواليد عام ١٩١٢، ومما يرجح صحة تاريخ

١٩٠٤ ايضا الاجماع على أن آسيـا مثلت لأول مرة في فيلـم «ليلى» عام ١٩٢٧، ومن المنطقـي ان تمثل وهي في الثالثـة والعشرين من عمـرها، وانها اسست شركة الفيلم العربي عام ١٩٢٨، ومن المنطقي ان تؤسس شركة وهى في الرابعة والعشرين.

وهناك اجماع على أن آسيا جاءت الى القاهرة مع ابنة اختها ماري يونس، والتي عملـت معها في التمثيل باسم ماري كوينـي، ويذكر نعي الأسرة في الاهرام «انها قريبة عائلتي داغر ويونس في لبنان[٧]. وينفرد احمد الحضري بـذكر ان الاسـم الحقيقـي لآسيـا هو «الماظـة»، وانها جاءت الى القاهـرة، ثم لحقت بها شقيقتها مارى وابنتاهـا ماري وهند يونس، وان هند بدورها مثلت مـع اختها ماري وخالتها آسيا[٨]، وقد عـادت هند الى بيروت وتـزوجت قيصر يـونس الـذي كان مـن أوائل اللبنانيين الذين احترفوا توزيع الافـلام، وكان يتولى توزيع افلام آسيا في لبنان وسـوريا، ولعل هذا مـا جعل آسيا تطلق على شركتهـا «شركة الفيلم العربي».

ولدت الماظة داغر المعروفة باسم آسيا في بلدة تنورين في لبنان في يوم ما ليس معروفا بعد مـن ايام عام ١٩٠٤، وجاءت الى القاهرة عام ١٩٢٣، ومثلت أول ادوارها في فيلم «ليلى» عام ١٩٢٧، واسست شركة «الفيلـم العـربي» عام ١٩٢٨، وقـد عملـت ممثلـة ومنتجة مـن عـام ١٩٢٩الى عام ١٩٤٦، ثم تفرغت للانتاج بعـد ذلك، وتوفيت في القاهرة يـوم ١٩٨٦/١/١٢ عـن ٨٢ عـامـا وتمت الصـلاة على جثمانها في الكنيسة المارونية بمصر الجديدة(٩).

بدأ الـثـلاثي اسيا ومـاري وهند بالتمثيـل معا. ولكنهن اعتـزلن التمثيل الواحـدة وراء الاخرى؛ هند، ثم آسيـا، ثم ماري، وقد جـربت منى ابنة آسيا التمثيـل ابتداء من عام ١٩٤٥، ثم اعتزلـت بدورها، وفي عام ١٩٤٠ تزوجت ماري من المخرج احمد جلال، واسسـا معا «شركة افلام جلال» واسسـا معا «ستديو جـلال»، وتفرغت ماري لـلانتاج، وبرعت فيه مثـل خالتها. وفي نفس هذه الفترة قامـت آسيا بتغيير اسم شركتها من «شركة الفيلم العربي» الى «شركـة لوتس فيلم»، وربما كان هذا بسبـب استقلال عمـل اسيا عـن ماري كـويني، وربما يـرجع الى حصول اسيا على الجنسية المصرية عام ١٩٣٣، ورغبتها في التأكيد على الانتماء لمصر باختيار زهـرة اللوتس الفرعونيـة اسما ورمزا للشركة. وكما اشهرت ماري اسلامها قبل زواجها من احمد جلال، كذلك فعلت منى قبل زواجها من على منصور.

وقد انجبت ماري كويني من احمد جلال ابنهما نادر الذي تخرج في المعهد العالي للسينما واصبح مخرجا.

وحسب فـريد المزاوى مثلـت آسيا وانتجـت ١٥ فيلما من عـام ١٩٢٩ الى عام ١٩٤٦، وانتجت دون الاشتراك في التمثيل ٣٢ فيلما من عـام ١٩٤٠ الى عام ١٩٧١، وقـامـت شركتها بتـوزيـع ٣ أفلام عـام ١٩٥٢، كما عملت آسيـا منتجة فنيـة لفيلمين من انتـاج القطاع العـام عامي ١٩٦٩، ١٩٧٠[١٠].

والافلام الـ(١٥) التي مثلتها اسيا منهـا عشرة مع ماري كويني وعشرة من اخراج احمد جلال، وقد سبق الافلام العشرة التي اخرجها احمد جلال فيلم من اخراج وداد عرفي، وآخر من اخراج ابراهيم لاما، وكانت الافلام الثلاثة الباقية هي آخر الافلام التي مثلتها آسيا. وكلها من اخراج هنري بركات الذي عمـل مستشارا فنيا لشركة لوتس فيلم منذ عـام ١٩٤٢ الى عام ١٩٥٥، وفي هذه الفترة ذاتها لم تمثـل ماري كويني غير ١١ فيلما منهـا الافلام العشرة التي مثلتها مع خـالتها من اخراج احمد جـلال وكان الفيلـم الحادي عشر من انتـاج آسيا ومـن اخراجه ايضا، ولكن اسيا لم تمثل فيه.

وهذه الافلام الـ ١٥ هى: «غادة الصحراء» اخـراج وداد عرفي ١٩٢٩» وخـز الضمير» اخراج ابـراهيم لامـا ١٩٣١، «عندمـا تحب المرأة» اخراج احمد جلال ١٩٣٣، «عيون ساحرة» اخراج احمد جلال ١٩٣٤، «شجرة الدر» اخراج احمد جلال ١٩٣٥، «البنكنوت» اخراج احمد جـلال ١٩٣٦، «زوجة بـالنيابـة» اخراج احمد جـلال ١٩٣٦، «بنت البـاشا المديـر» اخراج احمد جـلال ١٩٣٨، «فتش عـن المرأة» اخراج احمد جلال ١٩٣٩، «زليخة تحب عاشور» اخراج احمد جلال ١٩٤٠، وهـذه هـي الافلام العشرة الاخيرة التـي اشتركـت اسيـا في تمثيلها مع مـارى كويني، ثم جاءت الافـلام الخمسة التي لم تشترك فيها ماري، وهى «امرأة اخطـر» اخراج احمد جلال ١٩٤١، «العريس الخامس» اخراج احمد جلال ١٩٤١، «المتهمة» اخـراج هنري بركات ١٩٤٢، «اما جنـان» اخراج هنـري بركـات ١٩٤٤، واخيرا «الهانم»



آســـيا عام ١٩٣٠م

اخراج هنري بركات ١٩٤٦.

ومن المؤسف ان الافلام الـ ١٥ للممثلة آسيا سواء الصامت منها ام الناطق ليس لها وجود معروف. بل اننا لا نعرف على وجه اليقين كم منها صور صامتا، وكم منها صور ناطقا، والاستثناء الوحيد على صعيد المعلومات الموثقة ما جاء في كتاب احمد الحضري عن فيلم «غادة الصحراء» والاستثناء الوحيد على صعيد الوجود الفيلمي «العريس الخامس» الذي شاهدته في التليفزيون المصري يوم ١٦ نوفمبر عام ١٩٧٩، وكان عرضه بمناسبة ان هذا اليوم هو تاريخ العرض الأول لفيلم «ليلى» في القاهرة عام ١٩٢٧.

يروي «العريس الخامس» قصة أرملة ثرية هي بهيرة هانم (آسيا) التي يتنافس على الزواج منها اربعة اشخاص (يقوم بالادوار بشارة واكيم وعباس فارس وفؤاد شفيق ومحسن سرحان)، ولكنها تكتشف ان كلا منهم يسعى للزواج منها من اجل ثروتها. تذهب بهيرة هانم الى قصرها الريفي حيث نرى الفلاح الذي يرفض استغلال ثروة زوجته، فتقول تعليقا على ذلك لوصيفتها علية (ثريا فخري) ان «الريف جميل وهادىء وما فيهوش تفكير».

ثم تذهب بهيرة هانم للاستجمام في الاقصر، وهناك تلتقي بشاب فقير يدعى جعفر (حسين صدقي) فتدعي امامه انها وصيفة بهيرة هانم. ويبدأ كل منهما في التعبير عن رفضه لعالم الأغنياء كما في الحوار التالي:

هي: ربنا ما يحكمش على حد بالغنى.

هو: آمين يارب.

وتبدو السعادة، كل السعادة في تناول الفول في احد المطاعم الشعبية،وكما يغني الفلاحون في الريف فرحة بوصول سيدة القصر، يغني الصعايدة في الاقصر فرحة بالفول.

وتتوقف العلاقة بين بهيرة هانم والشاب الفقير، ولكنها تكتشف انه جعفر بك الثري الكبير، وأنه مثلها كان يمثل دور الشاب الفقير حتى يجد المرأة التي تحبه من اجل ذاته لا من اجل ماله.

ويتميز سيناريو الفيلم بالتتابع المنطقي المحكم، ولكنه يتسم بالتبسيط والشرح والتوضيح على نحو لا يدع للمتفرج أي فرصة للتفكير أو إعمال الخيال. ويتميز الاخراج في المشاهد الخارجية (مشاهد الحب بين آثار الاقصر والنزهة في قارب على النيل وعلى الكورنيش) ولكن الفيلم في مجموعه نموذج للرؤية الساذجة للمجتمع المصري والحياة الانسانية بصفة عامة. والبعيدة كل البعد عن حقيقة المجتمع وحقيقة الحياة. فالريف ليس هادئا وليس جميلا رغم الفقر، وعدم التفكير لا يقترن بالهدوء والجمال، وانما يقترن بالبلاده، وإذا كان من المحتمل ان يكون الثراء نقمة، فالمؤكد ان الفقر ليس نعمة. انه فيلم يواسي الفقير على فقره في احسن الاحوال، ويقطع بأنه ليس في الإمكان احسن مما هو كائن.

ونحن لا نتناول الفيلم مقارنة مع الافلام التي نعاصرها، وإنما مع افلام عصره، سواء في مصر ام في العالم، ففي عام ١٩٤١ عندما عرض الفيلم، أو حتى في عام ١٩٤٠ إذا كان قد انتج عام ١٩٤٠ وعرض عام ١٩٤١ كانت السينما المصرية في ذروة مرحلة ستديو مصر الذي بدأ انتاجه عام ١٩٣٥، وهي من مراحل الازدهار الكبرى في تاريخها، وربما ما يفسر سذاجة «العريس الخامس» ان مخرجه كان قد عاصر واشترك في الافلام الصامتة الاولى في نهاية العشرينات، ولم يستطع التخلص من اساليب هذه الافلام. اما اسباب القصور الفني والفكري للافلام المصرية الصامتة رغم انها بدأت والسينما الصامتة في اوج ازدهارها في أوروبا والولايات المتحدة، فهى اسباب كثيرة ليس هنا مجال للخوض فيها بالتفصيل، ولكنها ترجع بصفة عامة الى المناخ الثقافي السائد آنذاك في مصر والدول العربية الاخرى، وخاصة بالنسبة الى فن السينما.

هوامش:

١) الاهرام ١٣/١/١٩٨٦م

٢) النهار ٢٠/١/١٩٨٦م

٣) «تاريخ السينما في مصر»١٩٨٩

٤) «الكواكب» ٢٧/١/١٩٥٣

٥) «السينما والناس» اغسطس ١٩٨٢

٦) الاهرام ١٣/١/١٩٨٦

٧) المرجع السابق

٨) «تاريخ السينما في مصر» ١٩٨٩

٩) الاهرام ١٣/١/١٩٨٦

١٠) «السينما والناس» اغسطس ١٩٨٢



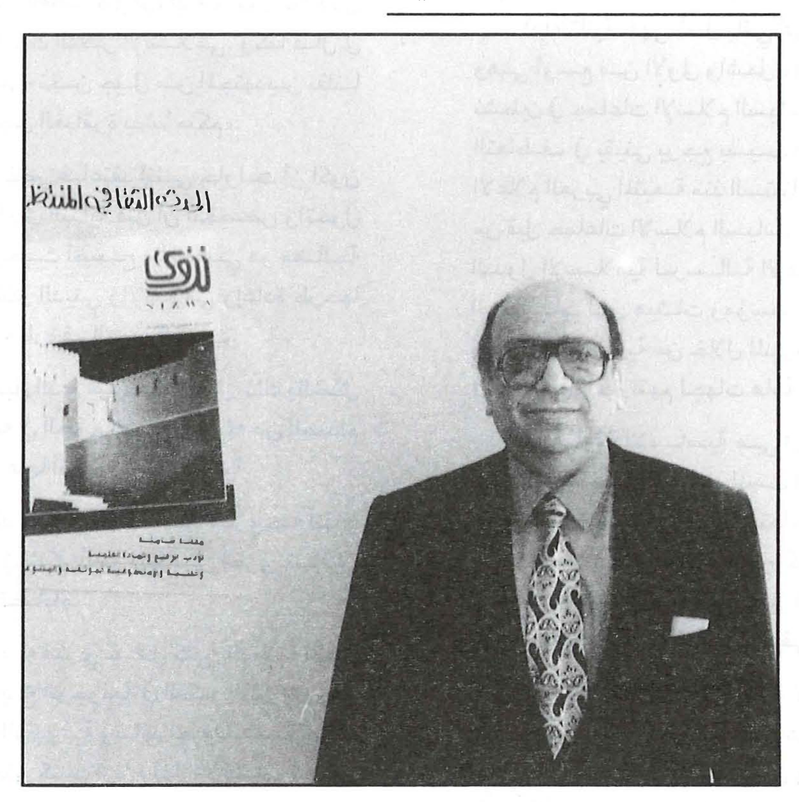
آسيا وعبدالسلام النابلسي في فيلم «وخز الضمير».

***

سعيد العشماوي:

الجهل والتخلف من أسباب ظهور الجماعات الإسلامية المتطرفة

أجرى اللقاء: إبراهيم فرغلي *



محمد سعيد العشماوي أحد الأصوات المستنيرة التي ارتفعت بقوة للدفاع عن الاسلام وتفنيد مزاعم جماعات الاسلام السياسي وفي جرأة يحسد عليها وباستخدام مناهج علمية، في وقت زاد فيه حجم النشاط الارهابي لهذه الجماعات وتصورت أنها بعمليات الاغتيال والقتل قادرة على اسكات أصوات المستنيرين أو ارهابهم ووصفهم بالكفر إلى آخر هذه الاساليب الفاشية التي طلعوا بها على المجتمعات الإسلامية مقررين أن ما يفعلونه هو جهاد باسم الله ولإعلاء شأن الدين.

ومن هنا تأتي أهمية آراء الدكتور سعيد العشماوي في هذا الصدد، إذ أنه متخصص في الشريعة ومتعمق في تاريخ الفلسفة والفقه الاسلامي، وله مشروع متكامل من عدة نقاط يكفل تحقيق عملية تنوير للعقل العربي والإسلامي، لأجل تحقيق نهضة إنسانية وفكرية لصالح العقل العربي والمجتمعات العربية عموما.

وقد انتهزت «نزوى» فرصة تواجد الدكتور سعيد العشماوي بسلطنة عمان مؤخرا بدعوة من وزارة الاعلام للترحيب به واقامة حوار شامل حول جماعات الاسلام السياسي، والمؤشرات المستقبلية لحركتهم وعوامل قوتهم ونقاط ضعفهم وامتداداتهم التاريخية الاصولية. وقد رأينا أن يبدأ الدكتور بتقديم ملخص لأساس مشروعه الفكري ومنهجه العلمي.. وفيما يلي نص الحوار:

★ كاتب من مصر مقيم في سلطنة عمان.

ومر بمراحل نشاط واجتهادات ونتائج عقلية وجرأة متناهية. إلا أن ظهور الفكر التقليدي تدريجيا من خلال السلطة التي تكرس من يبرر وجودها غذّى هذا الاتجاه، ومنها أفكار الغزالي وما تبعها من مراحل اغرقت في الظلامية والتقليدية. والذي يتربى على الفكر التقليدي لا يكون قادرا على التجديد.

والنهضة التي انتشرت في مصر خلال الثلاثينات والاربعينات كانت نهضة أدبية في الاساس، أي اعتمدت على القصيدة والمقال والقصة القصيرة والرواية والمسرحية دون وجود صيغ مستقلة لبحث الفكر الإسلامي. وكما قال لي الاستاذ توفيق الحكيم: «نحن جيل من المجتهدين نقلنا الحضارة إلى مصر لكن جيل العباقرة ينشأ منكم».

وعلى مستواي الشخصي فاعتقد أنني حاولت أن اكون مفكرا انسانيا بشكل عام في البداية قبل أن اتخصص وأتحول إلى الاتجاه الإسلامي، بحيث أصبح مشروعي هو معالجة القضايا التي يطرحها الفكر الديني والإسلامي وإعادة طرحها أو صياغتها بما يتناسب وظروف العصر الحديث.

وفي اعتقادي أن الجيل الذي سبقنا لم يفعل ذلك بالشكل الواجب، ربما لعدم تعمقه في العلوم الدينية وخوفه من الصدام مع المؤسسات التي يقال عنها أنها مؤسسات دينية.

واعتقد أن جيلنا قد حاول فك الصيغ المطروحة آنذاك والتي غلف الكثير منها في شكل أدبي للنفاذ الى اخرى تناقش الفكر الاسلامي وتعالج قضاياه.

وقد بدأت وضع بناء فكري خلال كتبي الثلاثة الأولى «رسالة الوجود» و«تاريخ الوجودية في الفكر البشري» وهو بالنسبة لما كتاب مضاد للوجودية وناقد لها وتنبأ بسقوطها وليس كما يشاع من أنني كنت أروج لها. ثم كتاب «ضمير العصر».

منذ كتاب «حصاد العقل» بدأت اضع مشروعي لنقد الفكر العربي ممهدا لوضع أسس للفكر الإسلامي المعاصر، حيث بدأت كتاب أصول الشريعة، وبه أساس نظريتي عن الشريعة الإسلامية والفارق بين الدين والشريعة وبين الاخيرة والفقه في اطار تشوش المصطلحات وعدم دقتها السائد في الكتابات الإسلامية.

حدث هذا في إطار جيل كان يعمل كل في مجاله مستفيدا بالمناهج العلمية الحديثة، وقراءة التراث بوعي مع جرأة في الطرح والتناول سمحت بوضع أسس جديدة في تناول التراث الإسلامي لم تتح للأجيال التي سبقتنا.. أقول.. نحن جيل اجتهد وما يزال.. وأنا واحد منهم.

قراءتك لظروفها التاريخية ومن خلال متابعتك للاوضاع الراهنة في الواقع السياسي العربي وفي ضوء ظروف امتداد هذه الحركة بشكل خاص في كل من الجزائر ومصر؟

** تقييمي للحركة أنها ذات دائرتين:

الأولى: وهى الخاصة بأعضاء حركة الإسلام السياسي أنفسهم وأعتقد أنها ليست كبيرة وان كانت تتسع تدريجيا لأسباب متعددة.

أما الثانية: فهى تمثل باقي أفراد الشعب في البلاد العربية وهى أوسع من الأولى وأشمل وأفرادها ليسوا منظمين أو نشطين في جماعات الإسلام السياسي. لكنهم متعاطفون. وهذا التعاطف في يقيني يرجع بسبب أساسي إلى سياسة أجهزة الاعلام العربي المتبعة منذ الستينات، والتي اتاحت استغلاله من قبل جماعات الاسلام السياسي بسبب عدم فهم حكومات الدول الإسلامية لرسالة الاعلام، وبسبب تعميم هذه السياسات لدى هيئات ومؤسسات أخرى. فقد تسللوا إلى النشاطات التربوية من خلال المدارس ثم إلى الانشطة الوعظية في المساجد واختراقهم لجهات هامة مثل القضاء.

والمفارقة الاساسية هى أن هذه الجماعات التي لها أهداف سياسية في الاساس ليست لديها أية برامج اطلاقا.. لا سياسية ولا اقتصادية ولا اجتماعية ولا تربوية، وانما هى مجرد شعارات براقة ولها تأثير كبير خاصة لدى الشعوب العربية والإسلامية التي يعتبر الاسلام بها هو الركيزة الاساسية لثقافتها والمنطلق الحقيقي لتفكيرها.

فعندما يقال أن الحاكمية لله، لا يستطيع الفرد العادي أن يناقش هذا التعبير، خاصة مع عدم وجود اهتمام حقيقي بالتربية الدينية في المدارس وان وجدت فهى غير منهجية، بالإضافة إلى عدم وجود استراتيجية اعلامية وتثقيفية حقيقية في التليفزيون.

وقد أثر ذلك بطبيعة الحال على جيل كامل من الشباب العربي الذي استغلق ذهنه على بعض المعلومات التي يحصلها بالجامعة سواء كان طبيبا أو مهندسا أو محاسبا.. الخ، ثم يتزوج وتأخذه عجلة الحياة ويتوقف في تلقي معرفته الدينية من المتاح حوله، خاصة هذه الاجهزة الاعلامية، ويتلقفها بسلبية أي دون أن يحاول إعمال فكره فيها ،وقطعا يصدر أو يلقن ذلك إلى أبنائه.. وهذا خطأ وليس هذا هو الاسلام الصحيح، إذ أن الواجب أن يبحث كل فرد بنفسه عن الحقيقة لأن المسؤولية في الاسلام فردية وليست جماعية.

وفي ضوء هذا الوضع فعندما تأتي أحدى هذه الجماعات

لتطلق شعارا مثل «الحاكمية لله»، ويجد الفرد العادي نفسه مخيرا بين أن يحكم بقانون نابليون أو بالشريعة الإسلامية وهو لا يعرف الفرق بينهما فانه قطعا سيختار الشريعة الإسلامية.

ولذلك فان هذه الجماعات تكفر الحكومات انطلاقا من الآية القرآنية ﴿ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون﴾ صدق الله العظيم، باعتبار انها لا تحكم بما أمر الله. وفي مرحلة لاحقة تكفر المجتمع لأنه لا يثور على الحكومة الكافرة. وهنا يدفعون إلى تغيير المنكر باليد انطلاقا من شعارات براقة لا يقدمون تفسيرا لها ويعتبرون ذلك جهادا.

فالواضح ان نزعة الاسلام السياسي هي نزعة سياسية تستخدم الدين لضرب المجتمعات وتقويض الحكومات وهدم فكرة الوطنية والمواطنة لدى الناس، باستغلال بريق الدين من خلال وضعه ضد الوطن، والاسلام ضد المواطنين، وشعارات براقة ضد الحكومات. وهذه مسائل لها تأثير كبير على نفوس المواطنين البسطاء. لذلك فان أفراد هذه الجماعات وإن كان عددهم قليلا إلا أنهم يكتسبون التعاطف تدريجيا وتتسع دائرتهم باستمرار. ونظرا لأن أكثر الحكومات العربية لا تناقش المسألة من الناحية الفكرية ولا تحاول حل المذهب العسكري الموجود الآن في الاسلام، فالنشاط في ازدياد.

بل وتوجد بعض البلاد العربية التي تساعد التطرف ما لم يكن ضدها.. وهذه ازدواجية خطيرة من شأنها قطعا أن تعرض هذه الدول لأخطار التطرف.

* وماذا عن التدخل الغربي في المسألة؟ بمعنى أنه بالنظر إلى النتائج السلبية للامتداد الأصولي الان في العالم العربي، تطرح اسئلة كثيرة حول مدى استفادة الغرب من ذلك. فهل هناك مؤشرات لتدخل بعض الدول الغربية ذات المصلحة لمساعدة هذه الجماعات، وما هي رؤيتكم بالأساس في هذا الصدد؟

** بكل أسف ساعدت الدول الغربية تيار الاسلام السياسي. وعلى سبيل المثال تمت مساعدة الاخوان المسلمين منذ نشأتهم في مصر، وهذه مسألة أشير اليها كثيرا في كل الكتب التي أرّخت لذلك وأهمها كتاب «الاخوان المسلمون» لريتشارد ميتشيل، وهو كان متعاطفا معهم فقد أثبت أن المخابرات الغربية كانت تساندهم. وقدم أدلة على حصول المرشد الأول للجماعة حسن البنا على تمويل من قبل قناة السويس التي كانت تسيطر عليها آنذاك الحكومة الفرنسية. كما أشار إلى أن أجهزة المخابرات ضغطت على القصر الملكي وحكومات الاقليات في مصر بقصد ضرب الحركة الوطنية، التي كانت تعرقل مصالحهم إذ أنهم كانوا يخشون ضرب قناة السويس من قبل الحركة الوطنية، والدعوة إلى الجلاء، وضرب المصالح البريطانية والاجنبية — وهي الامور التي نفذها الرئيس عبدالناصر لاحقا - فكانت أيسر وسيلة لضرب الوطن هو الدين وهو ما روج له حسن البنا بقوله: الاسلام وطن. فهو هنا ينفي فكرة الوطن.. ثم قال الاسلام دستور لضرب فكرة الدستور ،كما رفع شعار الرسول زعيمنا لنفي زعامة الوفد آنذاك.. أي انها كلها شعارات كانت موضوعة لضرب الحركة الوطنية.

وفي مرحلة لاحقة تلقفت المخابرات الأمريكية فكرة استغلال الدين لضرب الحركات الوطنية في الخارج ،واستغلتها لضرب الماركسية في الداخل ثم في ضرب الحركات الوطنية واليسارية في أمريكا الجنوبية، قبل أن تنقل المسألة إلى الشرق الأوسط. والدليل على ذلك أن الرئيس السادات استخدم نفس الطريقة لضرب حركة اليسار وحركة المعارضة الناصرية فوجد تشجيعا من المخابرات الامريكية خاصة وان هذه الجماعات كانت تؤيد الافغان في حربهم ضد الاتحاد السوفييتي في ذلك الوقت.

وخلال الثمانينات بدأت الـ «CIA» في امداد افراد الجماعات بحق الاقامة في الولايات المتحدة، كما خصصت أماكن بالجامعات الامريكية لتجمعهم، بالاضافة إلى انها رتبت في نفس الفترة مئة مؤتمر اسلامي.. وبهذه الطريقة عملت على تجميعهم وأوجدت شبكة اتصال كبيرة بينهم وجعلت منهم قوة كبيرة، على اعتقاد منها أنها سوف تستفيد من هذه القوة لضرب الماركسيين في حرب روسيا ضد افغانستان.

وقد تبين لهم بعد ذلك أن معظم أعضاء الجماعات لهم أموال في بنوك أمريكا والتي أصدر مؤخرا قرار بتجميدها . كذلك اثبتت تقارير نشرت مؤخرا أن اسرائيل هي التي زرعت «حماس» بقصد ضرب منظمة التحرير الفلسطينية واعطتها غزة لكي تدعمها ماليا. فهم أوجدوا جنيا وفقدوا السيطرة عليه بعد ذلك.

فحسب المعلومات المتاحة، ان هذه الجماعات الاسلامية قدمت طلبات خلال مفاوضات مع المخابرات الامريكية عام ١٩٨٨ لتسليمها الحكم في كافة البلاد العربية، وإلا فإنها ستشعل كافة آبار البترول.

وبدءا من ذلك العام انقلبت الجماعات الاسلامية ضد الغرب وتفجرت خلافات المصالح، بدأ الارهاب يوجه ضد الغرب باسم الاسلام، واصبحت صورة الاسلام في العالم صورة مزرية إذ أنه أصبح مرادفا للارهاب، والمسلم تعبيرا عن الارهابي.

* نرجع للتاريخ قليلا.. هناك في التاريخ الإسلامي عدة تيارات ومجموعة من الرؤى ومنها مثلا الرؤية العقلانية ممثلة في المعتزلة وغيرهم. وعلى جانب آخر هناك الرؤى المغلقة مثل الغزالي أو غيره. فهل تعتبر الجماعات الاسلامية الموجودة الان في ظل هذا الخطاب الظلامي والدموي امتدادا لأصولية تاريخية معينة من هذا القبيل؟

** أريد أن أقول أن النشاط الذي وجد بين المعتزلة أو لدى ابن رشد في الاندلس وغيرهم كان يمثل اجتهادات علمية

حقيقية، وكانت علوم الفقه منفتحة في التاريخ الإسلامي حتى القرن الرابع الهجري حين ضرب من خلال الأشاعرة ، وأبي حامد الغزالي الذي ضرب الفلسفة والفكر باسمها. وشاعت فكرته عن السببية وأدخل العالم الإسلامي في ظلامية لعله لم يقصدها، لكن هذا ما حدث.

طبعا يوجد اصل عنيف في بداية الاسلام.. وهم الخوارج والذين بدأوا فعالين نشطين ويفسرون أو يقتطعون آيات القرآن من سياقها ولا يربطونها بأسباب التنزيل، وروجوا لمقولة أن «العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب». وأصبح هذا هو المنهج الدارج في الإسلام.

وقد تم استغلال هذا المنهج فيما بعد، بقطع آيات القرآن من السياق ومن الظروف التاريخية التى تنزلت فيها وأسباب التنزيل. وأصبح من الممكن استخدام آيات القرآن كشعارات مثل «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون». فهذه الآية نزلت بشأن واقعة خاصة باليهود الذين احتكموا إلى الرسول (ﷺ) في واقعة ارتكاب يهوديين لجريمة الزنا واخفيا عقوبة الزنا الموجودة في التوراة عن الرسول وادعيا ان العقوبة هى التجريس، أي ان يمر شخص بجرس في المدينة ليشيع أن الشخصين قد ارتكبا الزنا.

إلا أن عبدالله بن سلام وهو احد اليهود الذين اسلموا كان موجودا بجوار الرسول (ﷺ) فنبهه إلى عقوبة الزنا وكان الرسول ﷺ قد أدرك بفطرته وربما بالوحي ذلك فنزلت الآية:

﴿وكيف يحكمونك وعندهم التوراة فيها حكم الله.. ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون﴾.

فالآية إذن مرتبطة وفقا لأسباب التنزيل وللظروف التاريخية بواقعة معينة، والحكم هنا لا يعني الحكم السياسي وانما يعني القضاء في الخصومات.

فهناك أصل للجماعات الاسلامية موجود منذ بداية التاريخ الاسلامي لكنه ينحسر ويرتفع بين آن وآخر وخاصة في العصور الظلامية.

وظهور الجماعات الإسلامية في العصر الحالي هو نتيجة لعدة أسباب، وظهوره في مصر بشكل خاص في سنة ١٩٢٨ بدأ كدعوة إلى مكارم الاخلاق، لكن المنشأ الحقيقي للأخوان المسلمين كانت أهدافه سياسية، وهو ما أعطى الفرصة لتوجيهه من قبل بعض الساسة زعماء الاقليات أو المخابرات الغربية في ذلك الوقت.

والدين ملهم بقيمه وهو بالتالي يلهم السياسة وبالتالي يرفع منها، لأن السياسة بطبيعتها لها مسالك غير إنسانية أو غير أخلاقية. لكن عندما يستغل الدين لخدمة السياسة فاننا نحوله إلى ايديولوجيا.. وهو ما حدث بالفعل في العصر الحديث.

* هناك مقولات تشير الى أنه بجانب الفكر الدموي والمتخلف لهذه الجماعات فان وجود الوضعية التي خلقتها المؤسسات الحاكمة في بعض البلاد العربية ومنها غياب الديمقراطية والحريات وعدم التحديث الفعلي لمؤسسات الاقتصاد أدت إلى خلق جماعات من هذا النوع.. ما هى رؤيتكم في هذا الصدد؟

** بداية لابد من الاشارة الى أن ظهور هذه الجماعات في كل بلد عربي له أسبابه الداخلية الخاصة. وبشكل عام فان هذه الجماعات تريد السيطرة على الثروات في الدول الغنية والبترولية بشكل خاص، وأيسر وسيلة للسيطرة، هى الوصول للسلطة وبالتالي فهم بشكل اساسي يوجهون انتقاداتهم للسلطة ويزعمون ان الحكومات غير عادلة أو يكفرونها.

والواقع ان هذه الحكومات بالفعل لديها كثير من الاخطاء والمسألة في ظني ليست ديمقراطية فقط.. لأن الديمقراطية دون استنارة ستؤدي إلى اساءة استخدامها.. والدليل على ذلك ما حدث في الجزائر.. فلابد أولا من إحداث طفرة في أنظمة التعليم والاهتمام بالتربية الدينية، وأن يتم وضع استراتيجيات اعلامية حديثة لان الاعلام لم يعد مجرد تلهية، والاهتمام بوعاظ المساجد وتأهيلهم لدورهم لأنه دور مهم.

* بمناسبة الجزائر.. يرى بعض المفكرين أن دور الاحزاب السياسية الاسلامية في بعض الدول العربية يحقق بعض التوازن ويمتص غضب الجماهير ويبين في نفس الوقت مدى فعالية القائمين على هذه الاحزاب في قيامهم بدورهم.. فما هى رؤيتك في هذا الصدد؟

** مجرد طرح السؤال يوجد اشكالية. لأننا عندما نقول أن هذا حزب اسلامي فان ذلك يعني بالضرورة أن الآخر غير اسلامي. وهذا بطبيعة الحال سوف يدعوهم للقول بانهم حزب الله وأن الاخرين حزب الشيطان.

وفي تقديري ان الحزب السياسي عندما ينشأ على اساس ديني فانه يقدم ايديولوجية سياسية ويفرغ عليها شكل الدين ويصبح كل ما يصدر عن هذا الحزب هو الدين، وبمجرد دخول حزب اسلامي الى الساحة السياسية تنشأ دكتاتورية فاشية باسم الدين فتضرب العمل السياسي نهائيا.

وهذا الكلام ليس نظريا. فقبل عام ١٩٧٩لم تكن لدينا أية نماذج ولكن بعد ذلك ظهر نموذج واقعي إثر انشاء الحكومة الاسلامية في ايران والتي مضى على ظهورها حتى الآن خمسة عشر عاما وهى فترة تكفي للحكم عليها.

فالحكومات الثيوقراطية والكهنوتية لا يمكن عزلها بسهولة. وعند اقامة حكومة ايديولوجية لا يمكن ازالتها بسهولة.

لا اقصد بذلك الحكومات الدينية أو العقيدية فقط، وانما حتى الحكومات التي قامت على مبدأ عرقي.. فهتلر جاء إلى حكم

المانيا بطريق ديمقراطي ودخل الحكم فحوله إلى حزب نازي، وأعلن الحرب على العالم كله، وكانت النتيجة أنه هدم المانيا نهائيا. فلا الشعب الألماني استطاع إيقافه ولا العالم كله ولم يتوقف إلا بعد أن فقد السيطرة وقتل وعذب الملايين، وظلت آثار الحرب العالمية الثانية ممتدة وحتى توحيد المانيا في السنوات الاخيرة.

وقياسا على ذلك فان وصول أي حزب اسلامي أو جماعة اسلامية، في أي من الاقطار العربية، الى السلطة سيعطل فرصة تمثيل العناصر الاخرى غير الاسلامية كالمسيحيين في مصر ودول الشام للحكم. لذلك انا ارى ان فكرة انشاء حزب ديني هى فكرة ضد الدين، كما أنها في حالة الاسلام تعزل باقي المسلمين عن الاسلام، وهو ما حدث عام ١٩٣٧ في مصر عندما اعلنت جماعة الاخوان المسلمين انهم «جماعة الاخوان» أي انهم اخرجوا من الاسلام كل من خرج عن دائرتهم. وهو نوع من التكفير ظهر بقوة في الجماعات الأكثر دموية لاحقا، وهو ما سوف يحدث بصيغة أخرى أكبر وأضخم عند إنشاء حزب اسلامي.

* لننتقل الآن إلى جزئية اخرى لها بعدها التراثي. وهي تتعلق بالفلسفة العربية الاسلامية، وحجم دورها في مواجهة الاصولية. فهل علم الكلام والفقه كانا بديلين في نظركم عن الفلسفة عند الآخرين في الغرب مثلا، أم انها تمهيد نظري لظهور الفلسفة العربية الاسلامية؟ وبمعنى آخر هل لدينا كعرب فلسفة أم أننا نستخدم فقط المناهج الغربية لتطبيقها على أوضاعنا المحلية المعاصرة، أم لدينا أيضا موروث فلسفي نزاوجه مع الفلسفة الغربية؟

** لا.. الفلسفة نشأت في التاريخ الإسلامي بعيدا عن الفقه.. فالفقه وكما هو معروف نشأ في المدينة بعد وفاة الرسول (ﷺ) بسبب ظهور مشكلات جديدة لم تحدث في عصر النبي، فبدأ الناس يتخصصون وبدأ نحل الاحاديث من هنا. إذ أن ابتداع أي شخص آنذاك لفكرة قانونية جديدة كان يعرضه للهجوم، فجاءت فكرة نسب كل قول حسن إلى الرسول(ﷺ) وظهرت مقولات مثل «نكذب لهم ولا نكذب عليهم» أو «إذا أعجبنا الرأى سيرناه حديثا». وبدأ نحل احاديث تشريعية فقهية تنسب إلى النبى على مظنة أنه بذلك قد جعل التشريع من حق صاحب الحق في التشريع.

وهو ما يعني أن الفقه قد قام آنذاك لسد احتياجات العالم الإسلامي ومواجهة المشكلات المستحدثة من ناحية، ثم لكي يبرر السلطه الاموية من جهة اخرى. ولذلك أنا أرى أنه تشابه كثيرا مع الفقه الروماني، إما لأنه وصل إليه مستقلا، أو لأنه في دمشق تأثر بالفقه الروماني الذي كان يحكم المنطقة قبل الاسلام مباشرة.

وهناك مشابهات كثيرة أوردتها في كتابي «روح العدالة» بين الفقهين الإسلامي والروماني.

أما الفلسفة الاسلامية، فعندما نشأت كانت عبارة عن ترجمات للفلسفة الإغريقية، لأنه من المعلوم أن الإغريق هم الذين أنشأوا علم الفلسفة، كما أن مصر القديمة هى التي أوجدت الفكر الديني. فعندما ذهب الاغريق إلى مصر وتعلموا على ايدي الكهنة الذين كانوا يعطونهم الفكرة التي لها وجه واحد.. فكرة أولية دون ان يقدموا لهم اجابات شافية. أخذ الاغريق هذه الافكار الأولية وطرحوها للنقاش والجدل إلى أن نشأت المدارس الفلسفية على أيدي الجدليين الذين كانوا يقدمون اسئلة دون طرح اجابات، ومحاولة التشكيك. فظهر سقراط الذي قدم أسس الفلسفة التي بدأت تحل محل الأفكار الدينية.. مثل وجود الالوهية. الصلة بين الله والإنسان. وتتلمذ عليه افلاطون الذي قدم المحاورات في صورة لم يعرف أحد أن يفرق خلالها بين فكر سقراط وفكر افلاطون. ومن بعدهم ظهر ارسطو الذي وضع اسس علم المنطق ليكونوا جوهر وأساس علم الفلسفة.

وعندما اطلع المسلمون على هذه الحركة، وخاصة «ابن سينا» و«الفارابي» انبهروا لانهم تبينوا أن العقل وصل إلى ما وصل اليه النقل وتبينوا أن العقل بالتالي مقدس.

وهو ما يؤكد رأيي أنه بعد النبي (ﷺ) انتقل الوحى إلى العقول .. فأصبح العقل البشري موحى له بالعلوم والأفكار الإنسانية السامية.

المهم أن الفلسفة الاسلامية نشأت منفصلة عن الفقه، وماحدث أنها بدأت تضرب بعد المعتزلة، إذ أنهم بعدما قدموا كل اجتهاداتهم واطروحاتهم فرغوها في مضامين ليست انسانية أو بالأدق غير منطقية وشبه سوفسطائية، وعندما وصلوا الى الحكم ارتدوا مرة أخرى الى انظمة ضربوا بها العقل. ومنها مثلا انهم فرضوا خلق القرآن بمرسوم اصدره المأمون ويفرض فكرة أنه لا يولى قاض منصبه ولا موظف إلا إذا آمن بذلك. وهنا تكمن خطورة الدولة الثيوقراطية.

ثم خلف المأمون الخليفة المعتصم، فالمتوكل الذي عدل وأخذ بالرأى المضاد إلى ان أتى الاشعري ومن بعده أبوحامد الغزالي وقدما افكارهما التي وقفت ضد تطور العقل وظهرت مقولة «من تمنطق فقد تزندق» وانحسر المنهج العلمي في التفكير الاسلامي بعدهما لفترة طويلة.

وفي العصر الحديث قام محمد علي بنهضة علمية واجتماعية لا أعرف ما اذا كان الفرنسيون هم الذين اشاروا عليه بها ،خاصة وأن أغلب مستشاريه آنذاك كانوا فرنسيين، أم أنه قرر اقامة دولة مدنية لمقاومة نفوذ سلطان الخليفة العثماني؟ المهم أنه ارسل البعثات الى فرنسا وبعودة دارسي الفلسفة بدأت تنشأ المذاهب الفلسفية الحديثة.

ولكن في نفس الوقت، لا اعتقد بان ما قدم كان فلسفة حقيقية تناقش ظواهر يعيشها الناس في المجتمع وتدور في

أذهانهم. فالفلسفة الان أخذت صورة اكاديمية وانعزلت داخل اطار الجامعات وقاعات البحث.

* من المعروف ان لديكم مشروعا أو رؤية اسلامية تقدم من خلالها حلا لمشاكل الاسلام في ضوء الظروف الراهنة. فهل بإمكاننا ان نتعرف إلى أهم نقاط هذا المشروع أو المحاور الاساسية التي يقوم عليها؟

** رؤيتي أو مشروعي الاسلامي هو طرح يقوم على مجموعة من المحاور هي كالتالي:

أولا: ضبط المصطلحات: فهناك ملاحظة اساسية الآن هي ان المصطلحات في العقل الاسلامي غائمة وغير محددة، وهذا يحدث اضطرابا شديدا. وعلى سبيل المثال اذا قمنا بتعريف الشريعة سنخرج بما لا يقل عن تسعين بالمئة من تعريفات يتم بها تعريف الشريعة فيما هي بالاساس — وبعد الضبط - تختص بتعريف الفقه.

فهذه في ظني هي الوسيلة الجوهرية لعلمية العقل الديني والتي سيكون من أهم نتائجها استبعاد الخرافة والفولكلور الموروث من العقل الديني.

وأنا الآن في مقدمات كل كتبي أقدم فصلا يضم كافة التعريفات التي ترد في ثنايا الكتاب، وآخر أوضح من خلاله منهج أو منهاج الدراسة، وهذه مسائل أصبحت ضرورية واساسية في كل الدراسات الحديثة.

ثانيا: تحديد المناهج:

فنحن لا يوجد لدينا منهج واضح محدد لتفسير آيات القرآن وما تعلمناه في كلية الحقوق مثلا: ان «العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب».. وهذا خطير..

والدليل على ذلك.. بالآيتين القرآنيتين: ﴿يا بني إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم وأني فضلتكم على العالمين﴾. ﴿وواعدناهم جانب الطور الأيمن وقلنا ياقوم ادخلوا الأرض المقدسة التي كتب الله لكم﴾.

فعند تفسير هاتين الآيتين آخذين بعموم اللفظ، فنحن هنا نؤيد دعوة اسرائيل العنصرية، والمسألة واضحة. وهناك مثال أخر من الآية القرآنية ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى أولياء. بعضهم أولياء بعض﴾. هنا ايضا يقود التفسير بعموم اللفظ قطعا إلى اعتبار كل المسيحيين الموجودين في مصر وسوريا ولبنان والاردن نسيجا منفصلا عن المسلمين ولا يمكن موالاتهم ،وهذه مسألة خطيرة تعرض هذه الدول العربية لمخاطر الفتنة الطائفية كما هو معلوم.

ثالثا: فصل السياسة عن الدين.. إذ أن العمل السياسي هو بالاساس عمل بشري معرض للخطأ والصواب وبالتال يمكن نقده وليس عملا دينيا على الاطلاق. فالاسلام هو أسلوب حياة. وستجد أن هذا التعبير يتكرر لدى أصحاب الديانات، وقد سمعته بنفسي من المسيحيين واليهود والهندوس في الهند. فأسلوب حياة يعني ان يدفع للاسهام في كافة انشطة الحياة ومنها السياسة، لكن عملي ليس دينيا بل ولا ينبغي اساسا ان يحصن بالدين، لأنه هنا يتحول إلى أيديولوجيا. وهذه مسائل بديهية ومنها مثلا أن هناك نصوصا دينية تتعلق بالزواج والطلاق ولكن عندما اتزوج أو اطلق فهذا عمل بشري له ظروفه الخاصة في الحالتين.

رابعا: ان الجهاد يقتضي النظر اليه بمزيد من التفكير لأن العقل والمنطق لا يمكن ان يقبلا التفسير الخاطيء للجهاد باعتباره العمل داخل الوطن وقتل المواطنين وترويعهم واغتيال الحكام وضباط الشرطة والاطفال الابرياء..

فالجهاد في الاسلام يعني العطاء او البذل أو تزكية النفس وترفعة الخلق. وأما الجهاد في ساحة المعركة فلم يكن إلا للدفاع عن النفس. فينبغي وضع ضوابط جديدة للجهاد ومفهومه، خاصة وان البعض يستغل ما حدث في بعض عصور الخلافة الاسلامية من فتوحات اعطت للاسلام صبغة عسكرية، لاسيما وانه على الجانب الاخر انتشر الاسلام في جنوب شرق آسيا دون حروب على الاطلاق وانما بالنقد والمثل والتوعية والارشاد الديني الصحيح.

خامسا: لابد من تحرير المرأة عقليا واجتماعيا لكى تقوم بدورها التربوي في الأسرة على أساس علمي صحيح، ولكى تستطيع ان تقوم بدورها المدني والسياسي في المجتمع كلما أمكن ذلك، لان عدم التحرير لا يهدر نصف طاقة المجتمع عدديا فحسب، وانما يساهم ايضا بشكل كبير في ان ينشأ النشء بصورة مريضة. وأنا لا اعتقد ان الأم الجاهلة المضطهدة الكسيرة التي لا تعرف من أمور الحياة الا شؤون بيتها تصلح لتربية رجل ناضج أو امرأة ناضجة.

وقد لاحظت ذلك في الفارق الكبير بين الشباب الاجانب الذين يحضرون الى مصر للدراسة والمناقشة، او الذين اراهم في اوروبا والشباب العربي الذي يفتقر الى الدراسة ويميل إلى الغموض وعدم الوضوح لانه اعتاد على اخفاء مشاعره وتجاربه ،في حين أن الاجنبي واضح لأن طرق التربية والمجتمع يسمحان بذلك. بالاضافة إلى اعتياده القراءة ولديه اعلام يهتم بترويج الثقافة والبرامج العلمية والتي ينقل عنها اعلامنا.

ولذلك لا ينبغي ان نكتفي طوال الوقت باتهامهم بالانحلال وغيره، ويكفينا أن نأخذ بأسباب ما لديهم من ايجابيات وطرق تربية سليمة، وما ينتج عن ذلك من وعي، والمشاركة في الحياة السياسية بايجابية. وتحرير المرأة أساس جوهري لكل هذا.

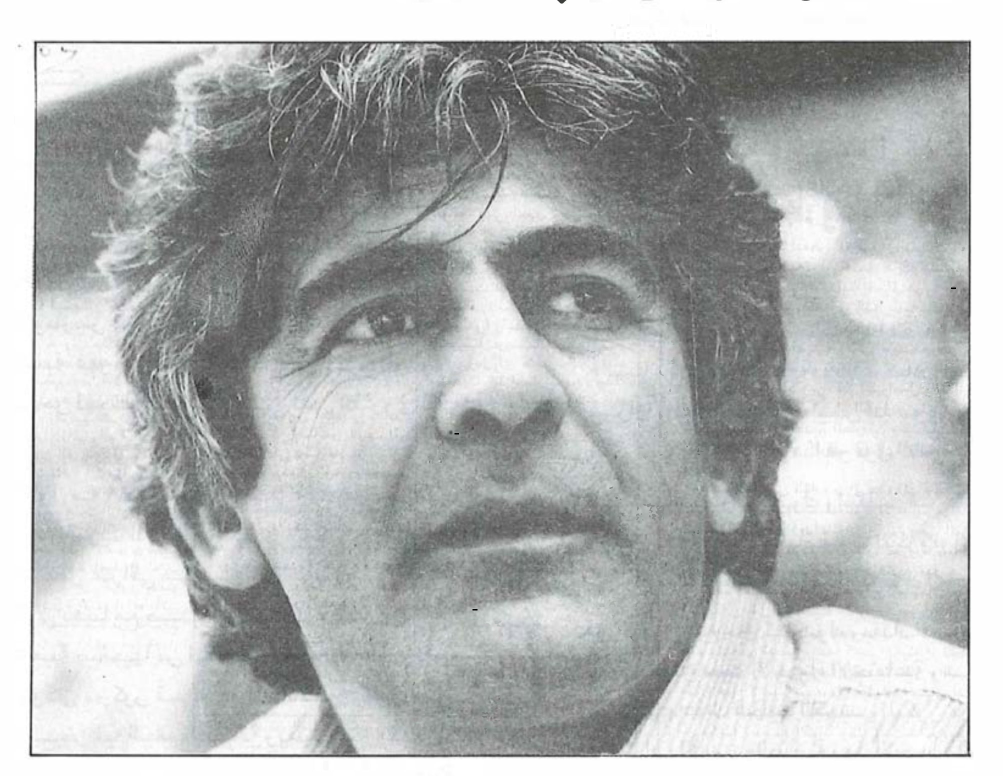
سادسا: التركيز على العقل والعمل.. فالامة العربية تغرق في الخرافة من ناحية، فيما يتسم قطاع كبير منها بأنه لا يعمل. يفتقد تماما لفهم قيمة العمل، بل وفي مناطق عربية كثيرة يكتفي البعض بان يعيش على كفالة شخص آخر يعمل في بلد ما، أي على عاتق شخص آخر.

وأمة لا تحترم مبدأ وقيمة العمل، لا يمكن أن يرقى شأنها أبدا، في حين أن احترام العمل يرتقي بالحضارات وبشكل مدهش وليس أدل على ذلك من الصين واليابان.

***

حــوار مـــع:

الشاعر سركون بولص



- **جاءني الشعر مبكرا كالضربة التي مازلت أسترجعها حتى هذا الزمن.**
- **الحداثة مفهوم غامض وصعب التفسير ويعتمد على موقف الشاعر الشخصي من الثقافة والعالم.**
- **في قصيدة النثر ليس ثمة ما يقيد الشاعر سوى تجربته الخاصة وديمومة الصوت والايقاع.**

حاوره: صـــلاح عـــواد *

منذ فترة تـزيد على عشرين عـاما يقيـم الشاعر العـراقي سركـون بولـس في مدينـة سان فـرانسسكو، هـذا الشـاعـر المنحدر من مـدينة كركوك حاول مع أقـرانه حين وصلوا الى بغداد في الستينات تغيير خارطة الشعـر العراقي، وفي إحداث ثورة بأساليبه وتقنياته ضمن مشروع يريد تجاوز ما انتجه جيل الرواد الشعري جيل قصيدة التفعيلة.

ومن بغـداد حمل سركون مشروعـه الشعري، حيـث توقـف في بيروت وتعرف على تجربة مجلة شعر اللبنانيـة وساهم في تحريرها وتـرجم العـديـد من النصـوص الشعـرية مـن اللغـة الانجليزيـة، خصوصـا لشعراء القارة الامريكيـة، الذين عبروا عن روح جـديدة تختلف عـن الشعر الانجليزي المكتوب في بـريطانيا تنسجـم وفضاء

* كاتب يعيش في نيويورك.

القارة الجديدة على حد تعبير اكتافيو باز. ربما هذا الاكتشاف للشعر الامريكي الذي ساهم فيه شعراء عراقيون آخرون مثل جان دمو وفاضل العزاوي دفع سركون للذهاب الى موطن حركة الحداثة الثانية في الشعر الامريكي، فسان فرانسسكو هي المكان الذي أنعش حركة جيل البيكنس ومن هناك برز الشاعر ألن غينيسبرغ ولويس فرلينغتيني وغيري سنايدر ومايكل ميكلير، إضافة الى بروز جاك كيرواك والكاتب وليم بروغ صاحب رواية «الغذاء العاري» التي أحدثت ضجة كبيرة في الوسط الأمريكي وأصبحت في الستينات انجيل ذلك الجيل.

في سان فرانسسكو تعرف سركون على مصادر الشعر الامريكي، وتعرف على بعض شخصيات جيل البيكنس، وتعرف على شعراء آخرين اختطوا لأنفسهم نزعة جمالية تتسم بالتأمل وبالنزوع الصوفي مثل الشاعر ميروين. وخلال الأعوام التي قضاها في سان فرانسسكو بقي سركون مخلصا للشعر ولترجمة الشعر، وأثناء تلك الإقامة الطويلة التي قرر أن ينهيها بالذهاب الى أوروبا خصوصا الى لندن وباريس طور سركون تقنياته الشعرية، وصارت اللغة لديه أكثر حسية. فهو بالرغم من إقامته الطويلة في الولايات المتحدة لم يتخلص من لهجته البغدادية وبقي نفس القروي ذلك القادم من كركوك.

وكان اللقاء الأول به في مقهى يقع في حي أغلب سكانه من المهاجرين القادمين من أمريكا اللاتينية بسان فرانسسكو وقال هذا أول لقاء له مع شخص عراقي من سان فرانسسكو له اهتمام بالكتابة. ومن المقهى ذهبنا مع صديق لي صاحب مكتبة عربية في المدينة الى حانة شعبية صاحبها من المكسيك ويتحدث أغلب زبائن الحانة بالاسبانية. وكان سركون قد قرر وقف التدخين، فالجو كان غير ملائم في مكان يدخن فيه الجميع بكثافة وبعد ساعتين غادرنا الحانة وتوجهنا الى مطعم مكسيكي يبيع وجبات مكسيكية بهيئة ساندويش كبير. وقبل أن ألتقي بسركون في اليوم الثاني اشتريت آلة تسجيل صغيرة، واتفقنا على ايجاد محل هادىء لاجراء الحوار، وبعد جولة طويلة شاركنا فيها طالب دراسات عليا من الكويت في هذه المدينة النائمة بوقاحة على كتف المحيط كما وصفها بقصيدة له، وجدنا مكانا هادئا في حانة شعبية لها ساحة ذات فضاء واسع لم يشاركنا فيها أحد في جلسة استمرت أكثر من ثلاث ساعات وكان هذا الحوار.

* كيف كانت البدايات ولماذا اختار سركون الشعر؟

- أنا أعتقد أن الشعر يختار، وأحيانا دون إرادتك وهذا يعني أن الشعر موقع خاص تصل إليه بشروط معينة تدفعك إليها تجربتك الحياتية. وجاءني الشعر مبكرا منذ كنت صغيرا. وكان كالضربة التي مازلت استرجعها حتى في هذا الزمن المتأخر كلما حاولت أن أكتب قصيدة. وفي مفهومي إن الشعر نوع من السحر الذي من الممكن أن يغير حياتك كاملة، كما قصد ذلك ريلكة في قصيدة له عندما قال «عليك الآن أن تغير حياتك».

* متى تؤرخ لأول قصيدة كتبتها؟

- كانت قصيدة عن صياد أذكر أني كتبتها وأنا في الثانية عشرة من عمري، وأنا لم أنس تلك القصيدة لأن فكرة الصيد هي مفهوم الشاعر الحقيقي. أي أن الشاعر يجلس على البحر أو على الشاطىء كل صباح ويدلي بشصه في الماء لعل هناك سمكة عابرة فالشاعر هو صياد.

* الآن تدرك هذه المعادلة فلماذا اخترت الصياد كمعادل للشاعر؟

- اخترت الصياد دون أي وعي وكنت أصغر من أن أكون واعيا بما أفعل آنذاك، ولكنني أرى الآن أن الشعر بحر والشاعر هو الصياد وهناك شبكة ما. ولنقل أن الشبكة هي القصيدة وعليه (أي الشاعر) أن يخلق تلك الشبكة وهذا عمل يستغرق طيلة الحياة.

وبعد ذلك..؟

- بعد ذلك، البدايات تستمر ولا اعتقد أن ثمة نهاية للشعر، فالشاعر هو دائما بداية. ويؤكد كاتب ايطالي أجله كثيرا اسمه شيزارا بافيسي يقول انه «ليس لنا سوى أن نبدأ» وفي هذه الحال ليس لنا سوى أن نبدأ وهذا هو قول الشاعر الحقيقي.

* انك من مدينة كركوك وانتقلت من كركوك الى بغداد وفي مجموعتك الثانية «الحياة قرب الاكروبول» ثمة حضور لمدينه كركوك فكيف تصف لنا تجربة كركوك؟

- هناك فرق كبير بين كركوك وبغداد. فكركوك مدينة غريبة التركيب من حيث الأجواء الاجتماعية ومن حيث الأقوام التي تسكن فيها، ذلك الخليط العجيب المتكون من العرب والآشوريين والأكراد والأرمن والصابئة ومن الاجناس العتيقة التاريخية التي وجدت نفسها في الشمال، حيث ان المدينة كانت دائما منبعا إنسانيا متنوع اللون والشكل. وهو منبع لا ينتهي لغرابة اللغات المتبادلة بين تلك الأقوام، بينما بغداد هي بغداد وهي شيء آخر ولها طابع يعرفه كل من عاش في تلك المدينة. وكركوك بالنسبة لي هي بداية الكتابة وكانت المنبع والمكان الذي فتحت فيه عيني على مواقف الشعر. وعندما ذهبت الى بغداد كان تركيبي الشعري قد ثبت وتصلب تقريبا حتى ولو كانت بغداد هي المنبر الحقيقي والمكان الأوسع روحا والاكثر امتلاء بالحياة عندما وجدت نفسي فيها.

* ما هي ملامح كركوك في تجربة سركون الشعرية؟

- لقد كتبت عن كركوك في كل كتبي وفي شكل خاص في كتابي الأخير «الأول والتالي» وفيه قصيدة اسمها نهار في كركوك. وهي قصيدة تعبر بالضبط عن صورة كركوك التي لا زالت تلازمني، وهي قصيدة كتبت في أمريكا بسان فرانسسكو.

* إذا أردنـا أن نتعرف على مـلامـح ذلك الشـاعـر الشاب سركـون بولص في كركوك كيف نتعرف عليه؟

- طبعـا .... هـذا الشيء لا يمكـن أن أعبر عنه إلا شعـريـا في قصيـدة ولكن سأحاول (يضحك).

* بعد مرحلة كركوك تأتي تجربة بغداد كيف كانت تلك التجربة؟

- كانـت بغداد بالنسبة إلـيَّ الخروج من الأحلام والسقـوط في حلم آخر كبير. فبغداد هـي الحلم وكنا نحلم نحن شعـراء المدن النائية كمدينة كركـوك بتلك الروضة المليئة بالنيـون والمليئة بالملذات كما كنا نتخيلها نحـن القرويون تقريبـا، ذلك لأن الكركوكـي بالنسبة للبغدادي في الفترة التي أتحدث عنها وهي فترة الستينات كان نوعا من القـروي، وهو يمثـل التفكير الريفـي بالنسبـة للتفكير المديني الذي كـان يجسده رجل العاصمـة حيث الحانات وحيـث الانفتاح من النـاحية الاجتماعية في الجنـس والنساء والحب. فبغـداد أكثر تحررا من مدينة مغلقة اجتماعيا مثـل مدينة كركوك، كبقية المدن الأخرى الصغيرة حيث الحب مثلا كان شيئـا سريا وخفيا ومازال حتى الآن. وكنا نحلم ببغداد وكأننـا إذا وصلنا سنكون قد وصلنا الى واحة كبيرة بالحياة.

* في بغداد وجـدت نفسك مع جيـل شعـري جديـد كان يفكر بكتـابة جديدة تتجاوز ما أنتجه جيل الرواد الشعري في العراق.

- في تلك الفترة كـانت بغـداد مليئة بالشعـراء وكان جيـل الستينات الذي جاء من جميع أطراف العراق ربما كـان مدفوعا بنفس الحلم ومتبعا نفس الخطى مثلنا. وجد ذلـك الجيل نفسه في المقاهي حيث النقـاش السيـاسي والثقافي دائر ليـل نهار، وكنـت تجد نفسـك في معركة سحـرية جميلة يشارك فيها العشرات من الشبـاب وكانوا هم من أدرك إن الثقافـة ليست مجرد لعبة ايديولوجيـة كما كانت مثلا عند الـرواد،وانما هي حلم أكبر من ذلـك وأكبر من أن تتداول مفاهيم معينة كالثورة والثقافة والشعر، لأن العالم كان كله يلتهب ويغلي بـالنسبة لهؤلاء الشبـاب ويجعلهـم يحسـون أن طاقتهـم جديدة تماما وينبغي أن تكون ثورية ومختلفة بشكل آخر بالنسبة عما سبقهم. ونتيجـة لذلـك الاحساس وليـس التفكير الذي كـان يشكل حسـاسية معينة كان هـو الذي ميز شعراء الستينـات عن الشعراء الذيـن سبقوهم وجعل شعرهم وكتـاباتهم روضتهم الى عالم أكثر حداثة وانفتاحا.

* في تلك الفترة ظهـرت مستويـات مختلفة مـن الكتابـة التي تـدرج ضمن مفهوم الحداثة.

- الحداثة هـي مفهوم غامـض وصعب التفسير ويعتمد على مـوقف الشاعـر الشخصي من الثقـافة والعالم بشكـل عام. أي إن الثقـافة تجربة تقف وراء الشاعر والتي تقرر مدى فهم هذا الشاعر أو ذاك وعلى أي مستوى مـن ما نسميه بالحداثـة. وكانت حداثـة الرواد تشكيلا جديـدا للتفكير الرومانسي الذي هو ثوري أصـلا. وكانت متأثرة بتقنيات شعراء الحداثة في أوروبا كإليوت وستويل وعزرا بـاوند وأودن الـذيـن خلقـوا الحداثة الأوروبيـة في العشرينـات والثـلاثينات مـن هذا القـرن، في حين أن الشعراء الـذين جـاؤوا بعدهم - شعراء الستينات - كانـوا يقرأون لأجيال أخرى جاءت ما بعد إليوت وباوند وأودن كشعراء البيكنس مثل آلن غينيسبرغ وجـاك كيرواك وغيرهم مـن شعراء الحداثـة الثـانية في أوروبـا وأمـريكا. فـالتأثيرات التـي فعلت فعلهـا في شعراء الستينـات لم يعرف عنهـا شعراء الريـادة الأولى أي شيء، لأن ثقافتهم تـوقفت عند حدود الحداثة البدائية الأولى، حداثة إليوت وعزرا باوند.

* هذا يعني حدوث قطيعة مع جيل الرواد؟

- إن جيـل الستينـات كـان جيل القطيعـة لأنـه تبنـى أولا قصيـدة النثر، وان قصيدة النثـر هي ثورة حقيقية ورفض كـامل لأسس معينة استند إليها ويحتمي بها الشعـر العربي الكلاسيكي والتي تفرع منها شعر الرواد. فشعـر الرواد كسر العمود الشعري وهذا لا يعني أبدا أن الشعر قد تحرر، لأن القيود مـازالت كما كانت عند شعراء مثل كيتس وووردزروث. فالسياب مثلا كتب بنفس النمط الـذي كان يكتـب فيه كيتـس، فهو أحـدث الشعراء على الاطـلاق وأعتبره أهـم شـاعـر عربي وقـد كتب حسـب أنماط موجـودة في الشعر الانجليـزي وكـانـت ثقافتـه انجليزيـة بحتة واتبـع نفس التقنيات والقوانين التي كانت عند شعـراء الرومانسية الانجليزية ولم يتبع تقنيات شعر إليـوت وعزرا باوند. فهو قد تـأثر بإليوت فكريا وتقنيا ولكن ليس بشكل الكتابة الشعرية. وعلـيَّ أن اعترف إن المسألة معقدة فإليوت وشعـراء الحداثة الأوروبية جاؤوا لكي يثـوروا على شعـر الرومـانسيـة عنـد بايـرون وكيتـس وشيلي ووردزروث وعلى غيرهـم من شعـراء الرومـانسية، وشعـراء الرومـانسية هؤلاء قـد تمثلوا في شاعر سبـق إليوت وباونـد هو توماس هاردي الذي جـاء واعتبر في الشعر الانجليزي أكبر وريث حديـث للرومانسيـة، الذي نقاها وشكلهـا في قوالب أخـرى. أما شعراء العراق الذين سميناهم بالرواد فقد جاؤوا ليكتبوا قصيدة كما كتبهـا هـاردي وليـس كما يكتبها إليـوت أو بـاونـد وأودن وغيرهـم من الشعـراء الذيـن جاؤوا وثـاروا على هاردي وريـث الرومانسية.

* هـل يصح مثـل هذا الحديـث على الجيـل الثاني مـن الرواد مثـل سعدي يوسف؟

- هذا جيـل آخر يضم كـلا من سعـدي يوسف ومحمـود البريكان ورشدي العامل وشعراء آخريـن وقعوا تاريخيا بين الرواد وبين الستينيين ونطلق عليهـم شعراء الخمسينـات. فسعدي يـوسف مثلا هـو شاعر ذكـي وواع، وكان في بداياتـه مدركا بشكـل جيد لهذه المسائل. والغريب أنه قد قام بوثبات مذهلة بتقنياته في شعره الباكر، لكن سعدي يوسف مـازال يحمل ذلك النفس الرومانتيكي الحديث لأن شخصيته الشعريـة لازالت تتراوح بين قطبين، قطب

الحداثة المطلقة وقطب الحداثة المقيدة. وفي هذا المجال خلق سعدي أنماطا جديدة في الشعر موسومة بطابعه الشخصي، لأنك تستطيع أن تتعرف على قصيدة سعدي أينما وجدتها وهو شاعر كبير ولم يخلق قطيعة مع الرواد قطيعة كاملة وانه بحكم عمره وموقعه التاريخي كان مجددا حقيقيا.

إننا عندما نتحدث عن التجديد المطلق الكامل أو عن القصيدة التي تذهب الى نهاية القطيعة ينبغي أن نتحدث عن قصيدة النثر إذا أردنا أن نفهم أين مستقبل الشعر العربي. ونحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطيء لأن قصيدة النثر في الشعر الأوروبي هي شيء آخر. وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة وهي مجرد تسمية خاطئة، وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبه إليوت وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن. واذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو ومالارميه وتعرف بـ (prose poem) أي قصيدة غير مقطعة وأصبحت هذه المسألة معروفة الآن. واعتقد أن النقاد العرب يصرون على هذه التسميات كي يشككوا في قيمة قصيدة النثر لذا نحن نحتاج الى نقاد مستقبليين يتحررون من هذه العقدة أي عقدة الخوف وان يفهموا بعد دراسة حقيقية للشعر العالمي ماهية قصيدة الشعر الحر. ونأمل أن يأتي جيل جديد من النقاد يتميز بهذا الفهم، بهذا الانفتاح دون خوف وعقد. ويبدو أن الكثير ممن كتبوا عن قصيدة النثر كتبوا عنها بشكل عدائي، وهناك فهم خاص في أن قصيدة النثر هي قطيعة نهائية وهذا صحيح وهذه القطيعة هي ضد الشعر وهذا أمر غير صحيح.

* في الوطن العربي ظهر جيل بعد تجربة الرواد مثل جيل أدونيس ومحمود درويش وصلاح عبدالصبور وآخرين هل أضاف هذا الجيل الى تجربة الشعر العربي الحديث؟

– طبعا دون شك....

* أنت تتحدث عن قطيعة عن قصيدة التفعيلة لكن الاتهام الذي يوجه الى جيلكم هو التأثر الكبير بتجربة أدونيس الذي لم يتحرر من قصيدة التفعيلة.

– بالطبع إن جزءا من شعراء ذلك الجيل كانوا شعراء ايديولوجيين الذين وجدوا عند أدونيس ضالتهم المنشودة. وإن شعراء الايديولوجيا في الستينات والسبعينات في الشعر العربي هم من تأثر بأدونيس لأنه شاعر ايديولوجي وانا لا أقصد بذلك طعنا بأدونيس وانما أقصد أن ثمة جانبا كبيرا من التفكير الايديولوجي يسيّر شعر أدونيس.

* هل شكلت تجربة أدونيس إضافة الى الشعر العربي الحديث؟

– دون شك إن أدونيس شكل إضافة وهو شاعر عظيم وأنا لا أحب أي واحد أن يطعن بأدونيس وهو شاعر لا يحتاج الى شهادات ولا يحتاج الى إثبات أي شيء لأن نتاجه يقف هناك شامخا.

* من خلال تجربتك الخاصة كيف تنظر الى أدونيس؟

– أنا من خلال تجربتي أختلف شخصيا ونهائيا عن تجربة أدونيس وأعرف شعر أدونيس واين يتجه واحترم ذلك الاتجاه، لكن مفهومي الحقيقي للشعر هو: إن كل شاعر ينبغي أن يبني عالما كاملا لأن كل شاعر مختلف في تقاسيمه وايقاعاته وفي تجربته التي يجترح منها تلك الايقاعات وتلك التقاسيم وأنا لا أعتقد أن أي شاعر يخرج هكذا ويقلد شاعرا ما، هذا الأمر ليس له أي معنى.

* في الستينات كتبتم كثيرا ويبدو انكم مارستم نوعا من الاستعجال في الكتابة ومن خلال الاعمال التي نشرها أبرز ممثلي جيلكم هناك نوع من التخلي عن الكتابات التي يبدو عليها الحماس والاستعجال وأنت واحد منهم حيث نشرت كثيرا في مجلة شعر ومواقف ولم نجد الكثير من تلك النصوص في المجموعات الثلاث التي نشرتها من شعرك.

– هذا صحيح وعلى أن أتحدث عن تجربتي الشخصية واستطيع أن أحكم عن شعراء آخرين وربما قد تكون لي آراء معينة في هذا المجال وأنا لم أتبع الطرق المعتادة التي يتبعها الشعراء الآخرون لأن حياتي كانت مضطربة بشكل مهول وأنا لم أعش الحياة الجيدة اللطيفة الثابتة التي عاشها أغلب الشعراء بعد التخرج من الجامعات وإصدار مجموعات شعرية منظمة والتعامل مع الناشرين.فأنا عشت الشعر وفي رأيي إن الشاعر المبدع هو أن يعيش ذلك الشعر الذي يريد أن يكتبه فالشاعر بالنسبة لي هو متناحر مع تجربته الحياتية حقا، وتجد الكثير من القصائد إن لم يكن تسعون بالمئة منها لا تعتمد على تجارب حياتية حقيقية رغم أن هذا ليس شرطا ولا يهم القارىء في النهاية. غير اني أجد أن الشعر بالنسبة إلي حاجة عظيمة ومخيفة وسحرا أحتاجه لذلك فإن الشعر لا يعني أي شيء عندما يكون مجرد نتاج وملء صفحتي كتاب لذلك لدى ثلاثة كتب فقط، ولدي قصائد منشورة هنا وهناك وفي مجلة أدونيس «مواقف» لدي قصائد منشورة من الممكن أن تكون أكثر من كتاب ولكني لم أجمعها على الاطلاق ولا تلك القصائد التي نشرتها في مجلة شعر والتي تتجاوز الخمسين قصيدة. فأنا لست شاعرا نظاميا، أنا شاعر من نوع آخر.

* في المجموعة الأولى «الوصول الى مدينة أين» يحس القاريء أن القصائد منتقاة من فترات معينة وليس ثمة تاريخ للقصائد فهل كنت متعمدا في هذا الاختيار؟

– إن قصائد «الوصول الى مدينة أين» هي قصائد متفجرة وهي قصائد الحيرة بدءا من العنوان وإذا فتحت الكتاب وقرأت الكلمة

الأولى وهي «وصلت» وقرأت الكلمة الأخيرة في الكتاب «ذهبت» تجد في الكتاب أن فكرة الوصول الى مدينة أين محتجزة بين هاتين الكلمتين. ففي البداية تصل ولكنك في النهاية تذهب ولم تصل الى أي مكان لأن ليس هناك أي مكان والمسألة هذه تلتقي مع قول القديس أوغسطين أنه «ليس هناك مكان نحاول أن نذهب ونجيء إليه ولكن ليس ثمة مكان» التي كانت حاضرة في مجموعة الوصول الى مدينة أين.

* هل تنطبق هذه المقولة على اختيار كل القصائد في المجموعة؟

– أنا أختار القصائد لتشكل كتابا وليست مجموعة قصائد،وأنا أكتب كتابا له بداية ونهاية وتجد هذا في الكتاب الثاني «الحياة قرب الأكروبول» فالكتاب الثالث «الأول والتالي» يبدأ من الطفولة وينتهي في نيويورك وهو يضم سبعة أجزاء وهذا ينطبق على كتاب «الحياة قرب الاكروبول» فكل البلدان التي عشت فيها والمدن التي تعرفت عليها والنساء التي شكلت تجربتي تقولب نفسها كي تتخذ هذه الأشكال وفي النهاية تصب في نوع نهائي هو الكتابة.

* في نصوص «الوصول الى مدينة اين» تقنيات في الكتابة تكاد أن تتشابه .. كيف تصف تلك التقنيات؟

– هذا الكتاب حاولت أن أجمع فيه جوهر الأصوات المتعددة التي كنت أكتب فيها منذ بدء الستينات بكتاب جاء في الثمانينات أي بعد نشر الكثير من القصائد في المجلات العربية غير أني لم أجمع منها سوى النزر اليسير وركزت بدل ذلك على ما أسميه بالقصائد التفجيرية، لأني أردت أن يكون الكتاب الأول مركزا على النثر بصورة كاملة دون أي تشبث بقصائد الوزن التقليدية كما كانت تكتب من قبل الرواد وان تكون قطيعة مطلقة من حيث الصوت ومن حيث الايقاع النثري الخالص مع الشعر السائد. وأنا حين أنظر الى كل ذلك من خلال هذه المسافة الزمنية أجد أن الجنون العاطفي والايقاعي الذي يصل أحيانا الى حد اللاوعي والاستغراق به في هذه القصائد هو دليل على ما كنت أعانيه عندما جئت الى الولايات المتحدة من بيروت وهو دليل على حيرتي إزاء هذا العالم الشاسع الوحشي الذي وجدت نفسي فيه وكيف يمكن لي أن أعبر عما كنت أعيشه وبأي سبل. كانت هناك ضرورة قصوى أن أجد أشكالا أخرى لتقمص التجربة الامريكية كامتداد لتجربتي في الستينات في كل من بغداد وبيروت وهكذا جاء كتاب «الوصول الى مدينة اين» وهو يعبر عن اللامكان الذي كنت أقف فيه آنذاك.

* في المجموعة الأولى نلاحظ أن القصيدة تتكون من مقاطع قصيرة حيث تعتمد التقطيع، في حين نلاحظ في المجموعة الثانية «الحياة قرب الأكروبول» ان القصيدة تتكون من جمل طويلة وأحيانا تكون مقطعا كاملا فكيف وصلت الى مثل هذه التقنية؟

– هذا سؤال رائع، بالطبع هناك قصيدة الضربة، منها مثلا قصيدة الجلاد في الكتاب الأول التي تتكون من ثلاثة أسطر وهي عن الطاغية الذي مازال شبحه يلاحقنا حتى الآن وهذه قصيدة كاملة

وهناك قصائد أخرى من هذا النوع في الكتاب، إنها القصيدة الشرسة والصوت الذي يواجه الموضوع مباشرة ويطلق سهمه نحو الهدف. ويضاف الى ذلك القصائد العنيفة أي تجربة قصائد النثر التي يمكن لها أن تدخل اللاوعي بشكل عاصف حيث تدوخ اللغة العربية وتبدو أجنبية. واللغة من الممكن أن تغرب بهذه الطريقة. وفي الشعر الحديث إذا درسنا صناعة الحداثة نجد أن تغريب اللغة هو أول الأفعال لفصلها وقطعها عما سبقها بحيث تقف وحدها بلباس أجنبي لتبدو لغة أخرى، ومن هنا تبدأ هذه الصناعة. لذا فإن لغة كتاب «الوصول الى مدينة أين» هي اللغة التي غربت نفسها قصدا لأن الهدف في كل الكتاب هو أن تقف على حدة من جميع ما هو سائد وهذا هو فعل الثورية الحقيقي العنيف الذي ربما فاق الحدود في رأيي. بينما في الكتاب الثاني وجدت نفسي أكثر هدوءا وأتعمق في التجربة الحياتية حيث إن الصوت شكل نوعا من الجملة المطولة التي لا تقف عند حد في حين كانت الجملة بالكتاب الأول عنيفة وشرسة. بينما أصبحت في «الحياة قرب الأكروبول» أكثر امتدادا لتنال مدى أبعد.

* هل جاء اختيار الجملة الطويلة ضمن خطة واعية أم أملتها التجربة الخاصة؟

– دون أي شك جاءت ضمن اختيارات واعية جدا وأنا واع جدا لعملية كتابة القصيدة، ففي الكتاب الثالث «الأول والتالي» تخلصت من أشياء كثيرة كانت موجودة في الكتابين الأولين، وجرت فيه – أي الكتاب الثالث – عملية تركيز مكثفة حيث أن الوعي يبرز أكثر في كل كلمة. لذلك جاءت القصائد أقصر والديمومة تنال القصيدة بأكملها. ففي القصائد الأخيرة نجد ديمومة الصوت التي بدأت في الكتاب الأول بشكل عنيف كما قلت ومن ثم تطورت وهدأت ونضجت أكثر في الكتاب الثاني حيث تنفرش على الساحة الأصوات والايقاعات وتعطيك خلفية كاملة ومطلقة وبتفاصيل حقيقية تعتمد مرجعيا على التجربة الحياتية مثل الحياة في اليونان والتي استمرت – تلك التجربة الاغريقية – في الكتاب الثالث وثمة قسم كامل لقصائد اليونان في «الأول والتالي» متطورة تقنيا الى حد أن تتخذ القصيدة مشاهد العالم الحقيقي والتعابير والأشكال والايقاعات التي يستنبطها الشاعر من ذلك العالم.

* من أين تستمد الايقاع؟ وأنت تؤكد أن التفعيلة تجعل من القصيدة ذات تركيب أفقي وذات شكل هندسي من الممكن أن تتصوره قبل كتابة القصيدة، فأين تجربة محمود درويش الذي حاول أن يطوع التفعيلة ويمنح القصيدة أفقا مفتوحا من حيث الايقاع؟

– إن البحور العربية تفرض على الشاعر العربي – أي قبل أن يكتب قصيدة – أن يمشي عبر الصفحة بشكل معين ودون حرية مطلقة، أي أن الشاعر مهما برع في السيطرة والسيادة على الوزن هناك دائما الايقاع الهندسي الذي تفرضه شكلية البحر المختار

لكتابة القصيدة. واذا قررنا أن نكتب على إيقاع بحر الكامل مثلا لوجدنا أنفسنا مجبرين على اختيار كلمات معينة ومطولة تتوافق مع متفاعلن ومستفعلن. أي أن مجزوءات هذين الشكلين اللذين يؤلفان بحر الكامل سيفرضان علينا دائما طوال القصيدة أن نتقيد بالكلمات التي تنبني أو تنصب في هذين الصوتين، فـ (متفاعلن) يقابلها (متفجر) لذلك ستكون كل قصيدة تكتب على بحر الكامل ستكون على الاطلاق مؤلفة من كلمات يكون الجزء الأساسي منها مشددا حيث لا تكون ثلاثية أو رباعية وإنما من كلمات خماسية وسداسية وأكثر.

* يعتبر بحر الكامل من البحور التي تمتاز بالتعقيد فهو يجمع بين بحر الرجز والسريع والمتدارك، وثمة عدد قليل من شعراء التفعيلة الذين لجأوا الى استخدامه مثل أدونيس ومحمود درويش.

- إذا كان الأمر يتعلق بشاعر سيد على وزنه وسيد على قصيدته قد يكون مختلفا، فشعراء مثل أدونيس ومحمود درويش هؤلاء يعرفون كيف يمسكون بالتيار وكيف يسيطرون على الدفق. وأنا أتكلم عن أشياء مسبقة عن السيادة ومطلقة بالنسبة لأي شاعر يكتب بالوزن، أي ما أسميه بالقصيدة الأفقية إذ يكون من الصعب كسر السطوح التعبيرية والايقاعية فيها وأحيانا يكون صعبا بشكل استحالي، وعندما يتعلق الأمر بالنثر وأنا أتحدث عن سيد نثره وسيد الايقاعات وهذا لا ينطبق على جميع الشعراء وانما ينطبق على قلة حيث يمكنك أن تخلق في النثر إيقاعات حقيقية وحرة تضرب في مجالات لا يمكن للقصيدة الموزونة أن تطرقها.

* كيف يمكن تحديد هذه الايقاعات؟ وما هي إيقاعات القصيدة التي تكتبها؟

- عندما نتحدث عن الايقاع الموزون والايقاع النثري فإننا نتحدث عن شيئين مختلفين،ذلك لأن الأذن العربية لفرط تعاملها مع الوزن قد صارت مخدرة وتعترف بإيقاعات خاصة معينة تنتج نوعا من الطرب وهي الايقاعات التي تحتويها البحور العربية. لذا يبدو أن الأذن العربية تحتاج الى وقت طويل كي تتعود على ايقاعات النثر، وقصيدة النثر لا تعتمد على الايقاع فحسب بل هي تعتمد على أشياء كثيرة فالايقاع هو عنصر واحد. وهو في قصائد معينة يتبع دائما الثيمة والموضوع والشكل والأشكال الشعرية الأخرى التي لا تمتلكها قصيدة الوزن بكل بساطة لذا فإن التعقيد في هذا النوع من الشعر - شعر النثر - هو من أول الشروط الشعرية التي يتبعها الشاعر.

* نلاحظ أن تجربة جيل البيكنس الامريكي استفادت من إيقاعات معينة مثل الجاز حتى عندما نقرأ نثر جاك كورياك نجد إيقاعات الجاز حاضرة في نثره.

- دون أي شك هناك إيقاعات الجاز والبلوز والايقاعات التي استقاها والت ويتمن من التوراة، إضافة الى الايقاعات التي استوحاها واستنبطها ألن غينيسبرغ من ويتمن نفسه ومن الشعر العبراني. واستنبط جاك كيرواك ايقاعات من موسيقى البلوز ومن ما يسمى بالبيب بوب في الجاز وايقاع الهايكو الياباني فهي تقنيات واشكال ساهمت في الخلق الشعري الحديث ما بعد إليوت والتي شكلت ما يسمى بما بعد الحداثة كحركة.

* إذا أردنا أن نتحدث عن قصيدة النثر العربية فهل تمكنت من خلق إيقاعات موسيقية أخرى غير مصادر الموسيقى العربية التقليدية المتمثلة ببحور الخليل؟

- إن قصيدة النثر العربية الحاضرة هي قصيدة مغامرة انطلقت من عدم الاقتناع بايقاعات القصيدة التقليدية وايقاعاتها مستمدة من شكل القصيدة ومن التجربة الموجودة فيها. لذلك فإن الايقاعات غير ثابتة وغير ممكن أن تكون مقننة في قصيدة النثر، فكل قصيدة لها إيقاعها الخاص يضاف الى ذلك أن كل قصيدة لشاعر معين تمتلك إيقاعه الشخصي الذي يدل عليه وهذا الشيء الذي لا يمكن لقصيدة الوزن أن تفعله على الاطلاق. بينما في قصيدة النثر ليس ثمة ما يقيد الشاعر سوى تجربته الخاصة وديمومة الصوت الذي تشتمل عليه القصيدة والتفاصيل الأخرى التي ليس لها أية نهاية والتي تنضاف الى مسألة الايقاع. فالايقاع ليس منفصلا في هذه الحالة عن التراكيب الأخرى في قصيدة النثر.

* لنعد مرة ثانية الى تجربتك في الكتابة، في كتابك الأول «الوصول الى مدينة أين» نجد أنه يعتمد على الصورة حيث يبدو كل سطر صورة، في حين نلاحظ أنك تحاول أن تتخلص من الصورة في كتابك الثاني «الحياة قرب الأكروبول» وتلجأ الى السرد.

- هذا صحيح ففي الكتاب الأول كان اعتمادي على الصورة بشكل مبالغ فيه ، ذلك لأني كنت منذهلا بالصورة في ذلك الوقت، وبصورة مبسطة أكثر كانت الصورة المكثفة بالنسبة لي آنذاك هي جواز المرور الى عالم اللاوعي وكنت مندهشا وأفكر صوريا الى أن تجاوزت هذا الموضوع ووجدت نفسي في الكتاب الثاني اتخلص من الصورة قدر الامكان، وأبسّطها حيث أن الصورة تخدم شيئا آخر هو الحالة أو المشهد الشعري الداخلي الذي ينظر إليه كمرجع للخارج أي في الحياة المارة والمتدفقة. فالصورة كانت في الكتاب الأول سوريالية وحاولت أن أتخلص منَ آثار التصوير المباشر في الكتاب الثاني والثالث.

* في الكتاب الأول تلجأ كثيرا الى أدوات وحروف التشبيه هل كان هذا لضرورة فنية؟

- لقصيدة النثر تقنيات وأساليب تعتمد كثيرا على المقابلة وعلى تقابل الأشياء وتصادمها، لذلك فالصدام بين الأشياء والصور هو الذي يخلق الوديان الكلامية في الكتاب الأول.

* في «الأول والتالي» يبدو أنك تحررت كثيرا من أدوات التشبيه.

- أنا في الكتاب الثالث أكاد لا أشبه الا بطريقة غير مباشرة. وهذا يعني أن عملية التشبيه تطورت الى حد أنها نفت نفسها فصار التقديم أو التجسيد هو الذي يحظى باهتمامي وهناك قصيدة في «الأول والتالي» تتكون من أكثر من عشرين مقطعا عنوانها

«تجاسيم» وهذه الكلمة اخترعتها وتفهم بمعنى «التجسيد» للحالات، فصار التجسيد بدلا من التقابل الصوري واللجوء الى أدوات التشبيه.

* مفردة «العالم» نكاد نجدها تقريبا في كل نصوصك الشعرية فلماذا هذا الاصرار على هذه المفردة؟

– منذ وقت طويل وعند بداية مسيرتي تأثرت بفكرة جاء بها فيلسوف الماني اسمه ليبيتز وهي فكرة عن المونولودجيا أي أن العالم يتكون من وحدات شكلية سماها بالمونادات فكل شيء هو موناد، فالقنينة هي موناد والعين موناد والكأس موناد وكذلك الشعر والقمر والمصباح والنجوم. وهذه الفكرة تطورت الآن في الوقت الحاضر بالفيزياء الحديثة خصوصا في فيزياء اللايقين عند هاينزبورغ حيث أن هذا العالم لا قيمة ولا معنى له على الاطلاق، لم يكن هناك من يسمونه بالرقيب أي المشاهد الذي يقف في مكان ما من الكون ويقول هذا الشيء المعلق في الفضاء اسمه نجمة وذاك اسمه قمر وهذه هي مجرد اسماء ووحدات أو مونادات بالكون وهذه ببساطة فكرة الفيزياء الحديثة وأنا مؤمن بها ومنذ شبابي سيطرت على هذه الفكرة. وأغلب القصائد التي كتبتها مليئة بالعشرات وربما بالمئات من الوحدات الموجودة واقعيا في العالم التي تتركب مع بعضها البعض لتكون عالما كاملا مستقلا بحيث أن هذه الوحدات والمونادات تتصادم مع بعضها في حقل ميدان من الطاقة حيث تكون القصيدة في النهاية ميدانا حيا من الطاقة الفيزيائية وهذه الطاقة تقرر شكل القصيدة.

* في المجموعات الأولى نراك مشغولا بالفكرة كثيرا وربما هذا ما يفسر اللجوء الى الصورة في حين نشاهد في المجموعتين الثانية والثالثة ميلا نحو الحسية واستفادة من فنون الكتابة الأخرى كالرواية والمقالة.

– ان قصيدة النثر هي التي تستغل وتغرف من كل الروافد ومن كل الانهار ومن طرائق الكتابة المقالية وتغرف من الكتابة الدينية ومن النص الصوفي ومن العلم ومن السينما والباليه والرقص وربما هذا الذي يشكل ايقاع قصيدة النثر. فالشاعر عندما يكتب يكتب بكل حواسه وبكل معرفته ولا يكتب مثل الشاعر التقليدي الذي يحاول ان يطربنا ويهزنا أو يحاول أن يقنعنا بفكرة سياسية أو أيديولوجية، فالشاعر الآن الذي يقف في مركز الكون وفي مركز التجربة الحياتية حينما يكتب تكون السياسة والايديولوجية والموسيقى وكل الفنون مصبوبة في نظرة ورؤيا وفي موقف حسي وهدفه في النهاية ان يدخلك في هذا الحقل من الطاقة الحية وفي هذه العاطفة المطلقة كما قال عزرا باوند انه «لا شيء غير العاطفة». والعاطفة هنا بمعنى (Passion) الوجد الوجودي والكوني فالشاعر هو كائن يحترق كي تبرز هذه الطاقة ولكي يكون وقودا لهذه العاطفة ولهذا الوجد. وانا لا أجد أي شيء يمكنه أن يقنعني بأن قصيدة النثر مجرد شكليات أو مجرد تقنيات أو ضرورة تاريخية كما يتحدث عنها النقاد أو كتقليد سخيف لقصيدة الغرب. فهذه القصيدة هي الضرورة وكان الشاعر العربي يتطور نحوها على الاطلاق منذ القرآن الكريم. وتكاد أن تكون كل الكتب الدينية مكتوبة بالنثر وهي الكتب التي مازالت تهز البشر.

* في كتاب «الأول والتالي» ثمة استفادة من الشعر العربي القديم وحضور لشخصية النابغة الذبياني وللشاعر عمرو ابن أبي ربيعة، فهل تطمح في خلق علائق جديدة مع شخصيات من الشعر العربي القديم؟

– أحيانا أجد نفسي أفكر بشروط زمانية معينة وتعطيني حسا ثابتا لتواريخ معينة، وأحيانا ارتبط مع التاريخ والتراث بشكل اعتباطي وليس شرطيا أبدا. وهكذا يحدث أن أجد نفسي أتحدث وأعيش جوا خاصا يربطني بشاعر معين قرأته في فترة ما وبقي جزء من شعره يغذيني في الحاضر. إن بضعة أبيات للنابغة الذبياني قد بقيت في ذهني وهي تتحدث عن الكواكب وعن السهر والأرق في عهد الملك النعمان بن المنذر عندما كان النابغة شاعر البلاط بالحيرة. وجدت نفسي ذات ليلة في سان فرانسسكو أرقا في ليلة مليئة بالنجوم، وكنت قريبا من البحر ومن الحس التاريخي وبصورة غير واعية أحسست بارتباطي بهذا الشاعر.

وحدث ان اكتشفت أن الأزمنة كلها متداخلة، وان الذبياني الذي عبر عن هذه الحالة موجود في كل الأزمنة، ومن بينها الزمان الذي أعيش، والذي ولدت فيه قصيدة «كواكب الذبياني» وبشكل واع ربطت الذبياني بمدينة سان فرانسسكو وبليلة معينة من أواخر القرن العشرين وبليلة لا أعرف بأي تاريخ كتب عنها الشاعر الذبياني.

وأما بالنسبة للشاعر عمرو بن أبي ربيعة الذي أعده من أعظم شعراء الغزل في العالم وهو من أندر الشعراء الذين استعملوا السرد الزماني لخلق جو معين فيه حركة وطاقة، وبنوع من التلاعب والضحك وجدت نفسي أشكو له عن حالتي مع الحب والغزل والمرأة حيث كتبت له مرثية. والمرثية هنا فيها من اللعب لأنها ليست بمرثية على الاطلاق، لأنني أرثي لما أقول للموضوع الذي هو جرأة المرأة الحديثة التي تجرك للسرير بحيث تقطع امكانية الغزل كما كان الأمر في حياة وزمن عمرو بن أبي ربيعة. وأسمي هذه العلاقة مع التراث أحيانا بالعلاقة الشرطية وأحيانا بالعكسية والتي تتميز في بعض الأوقات باللعب وعدم الجدية، وبالترابط الحي الانساني وليس بتجربة الكتابة فقط.

* هل تفكر بإعادة مثل هذا اللعب مع شاعر عربي قديم آخر؟

– لدي الآن قصيدة عنوانها «الى امرىء القيس في طريقه الى الجحيم» وهي قصيدة أجري فيها حوارا مع امرىء القيس، وبالطبع في أمريكا وفي حالة معينة كانت تشبه حالة امرىء القيس عندما كان يهرب من المنذر بن ماء السماء الذي قتل أباه وحدث أن ذلك الزرد المسموم المشهور قد أهدي من قبل ملك الروم آنذاك الى امرىء القيس الذي كان سبب موته. جعلتني هذه القصة وقراءة معلقته ذات ليلة أحس به حيا ضمن إطار تجاوز الأزمنة

وتداخلها، وأتحاور معه ليس كشخص وانما من خلال كوة الظل الشعري الذي نسميه امرأ القيس الشاعر. وعليك أن لا تنسى أن الشعراء حتى لو عاشوا في نهاية القرن العشرين فهم مسكونون بالأجداد والأشباح والأطياف الشعرية والتاريخية وهذا الأمر يردنا الى المونادات أو الوحدات الوجودية.

* قيل عنك أنك كنت تقطع نهر دجلة سباحة من أجل اللقاء مع الكاتب الراحل جبرا ابراهيم جبرا.

- «يضحك» ان جبرا كان بالنسبة لي ولشباب آخرين أبا حقيقيا. وكنت أسبح وأعبر جسر الجمهورية كل يومين أو ثلاثة من الاسبوع، كان بالنسبة لنا أيضا مصدر رزق حيث كان ينشر لي ولرهط من الشعراء المفلسين من بينهم جان دمو الذين كانوا يتوافدون يوميا على مكتب جبرا ابراهيم جبرا في مجلة «العاملون بالنفط».

وكان جبرا أبا روحيا بالنسبة لي وكنت أتحدث معه لأنه كان واحدا من العقول النيرة التي استطيع أن أتحدث معها عن اكتشافاتي في الأدب العالمي التي كنت أقرأه بنهم وكنت مذهولا بالأدب الغربي. وكان جبرا ابراهيم جبرا الكاتب والمترجم والشاعر شخصية فذة، كأنه واحد من شخصيات النهضة الأوروبية العظيمة كدافنشي، التي لها إحاطة بالعلم والأدب والفن والتيارات الفكرية الأخرى، إنه ليس شاعرا أو كاتبا فقط وانما هو بالنسبة لي كان شخصية عالمية. وانا عرفته عندما اكتشفت انه يحرر مجلة «العاملون بالنفط» وكنت آنذاك في كركوك وعرفت أن المجلة تدفع مكافأة مالية كانت متواضعة غير أنها بالنسبة لي آنذاك غير متواضعة، فالدنانير الثلاثة أو الخمسة التي تدفعها كانت كافية لليلتين أو ثلاث في حانة مع عشرة شعراء مفلسين.

* هل ساهمت تلك العلاقة مع جبرا في ترسيخ عملية الترجمة لديك؟

- كان جبرا بالنسبة لي المثال العظيم وهو الذي قام بترجمة شكسبير وآخرين وكنت معجبا بترجماته لشكسبير فهو كان مثالا للمترجم الحق. وأقول لك قصة أنه عندما تركت بغداد للذهاب الى بيروت والتقيت بجبرا ابراهيم جبرا في مكتبه ببغداد في كرادة مريم أعطاني مخطوطة الملك لير مطبوعة على الآلة الكاتبة كي أوصلها الى يوسف الخال ببيروت لغرض نشرها في دار النهار. وكان جبرا لا يعرف وأقول هذا للمرة الأولى بأنني كنت ماشيا عبر الصحراء على الأقدام وكان يعتقد بأني ذاهب كأي مسافر بالطائرة أو بالسيارة الى بيروت، ولم يدر بخاطره هذا الأمر حتى وفاته. ولم أقل له بأني حملت مخطوطة الملك لير معي في حقيبتي عبر الصحراء وفي أحقر الفنادق بحلب وحمص ودمشق وعبر الحدود السورية اللبنانية ومع مهربين مغامرين حتى وصلت بيروت وسلمت مخطوطة الملك لير الى يوسف الخال ونشرتها دار النهار.

* انت تقول انك تكاد تمارس الترجمة يوميا وترجمت العديد من النصوص، ما هو اثر الترجمة على نصك الشعري؟

- التأثير كان كبيرا جدا. والترجمة فن قائم بذاته وأنا عندما اترجم - خصوصا الشعر - أقوم بكتابة النص من جديد باللغة العربية محاولا أن أجد الصوت الكامل كما ينبغي أن يكون بالعربية لذلك الشاعر المترجم. وهذا امتحان قاس جدا، والترجمة اليومية المستمرة هي نوع من التمرين بالنسبة لي. وهذا التمرين هو ممارسة اللغة لكي أجد البدائل في العربية لأقصى وأدق التعابير في اللغة الانجليزية. والتحدي هو أن تجد في اللغة العربية التعابير الدقيقة والتراكيب المعقدة التي تجدها أحيانا عند كبار الشعراء. فمثلا أحيانا أقوم بترجمة أبيات من جحيم دانتي لأني أحب أن أترجم لنفسي المقاطع الصعبة لأمتحن اللغة العربية وأتساءل هل يمكن لهذه اللغة أن تعبر عن هذا الشيء أو ذاك كما أجده باللغة الانجليزية لأحد أعظم شعراء اللغة الايطالية. ويقود هذا التمرين أحيانا الى تجاوز نفسك واللغة لاختراع نوع جديد من التراكيب الشعرية وكل هذا طبعا يؤثر في النهاية عليَّ كشاعر عندما أكتب.

* الشاعر الامريكي ميروين مهووس بالترجمة، وقد تلقي نصيحة من الشاعر عزرا باوند في بداياته الشعرية الذي حثه على الترجمة، واكتشف الشاعر ميروين أن لغته قبل القيام بالترجمة كان فقيرة وخالية من الدلالات، فهل توفر لديك نفس الاكتشاف بعد ممارسة الترجمة؟

- عندما ترجم عزرا باوند للشعر الصيني أحدث ثورة كبيرة في اللغة الانجليزية على الاطلاق ومازالت أصداؤها تتردد حتى الآن، وفي كتابه "Cathay" الذي ترجم فيه لأربع عشرة قصيدة صينية معروفة ،عن الحرب وظهر في عام ١٩١٥ حين كانت الحرب العالمية الأولى جارية أثر في الشعر الانجليزي بعمق، لأنه قدم التراكيب أو "Ideographs" الصينية، أي وحدات الفكر والتعبير بها في اللغة الصينية. وعندما وجد لها باوند البديل باللغة الانجليزية أحدث ثورة ومن هذه الثورة خرج شعراء مثل غيري سنايدر، الذي لولا تأثره بالشعر الصيني والياباني لما كتب كما يكتب الان وغيره من الشعراء من بينهم ميروين الذي هو مترجم عظيم، وعاش طوال حياته من الترجمة، وقدم العديد من شعراء الأسبانية والفرنسية والبروفانسية الى قراء اللغة الانجليزية. فالترجمة هي نوع من التلقيح، وهي نوع من الجسور التي تمتد عبر اللغات، وتجعل جميع اللغات والكتابات في النهاية تتشارك وتتداخل وتتلاحم لتخلق شيئا جديدا.

*هل تنصح الشعراء الشباب بالترجمة؟

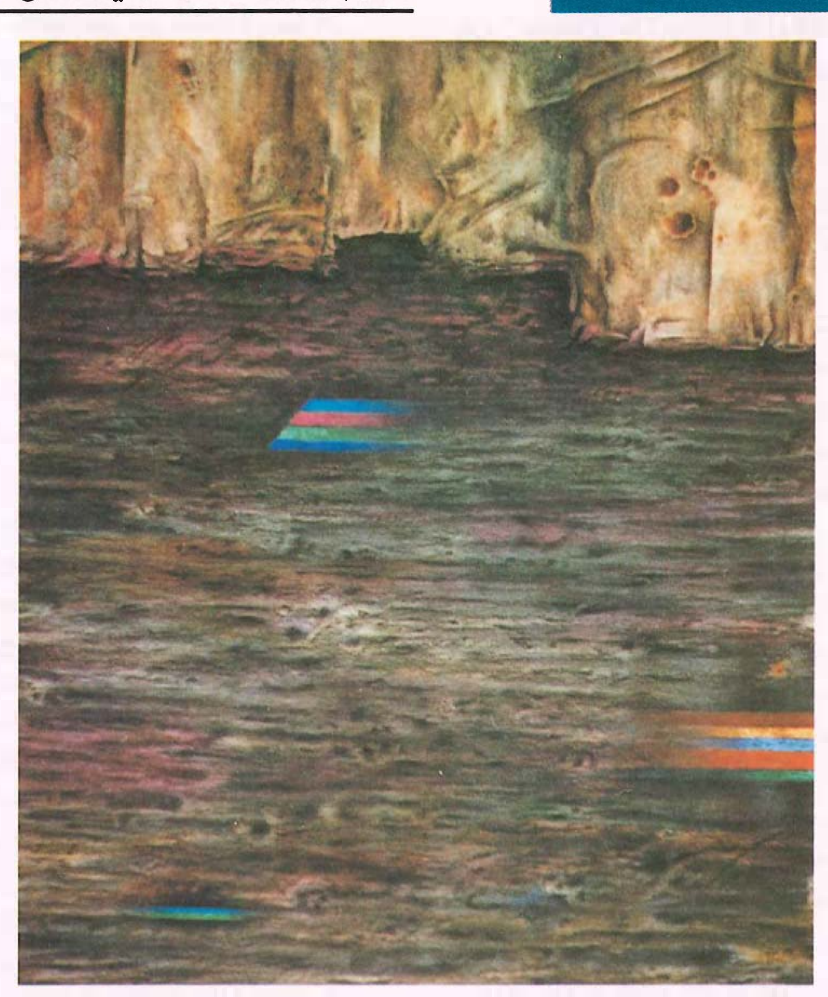
- أنا أنصح كل شاعر أن يعرف لغة أخرى بشكل جيد وممتاز اذا أمكن وأن يحاول الترجمة حتى لو كان ذلك من أجل لذته الخاصة كتمرين.

* * *



شيمـوس هينـي : يحفر بـا حثـا عـن جـذوره فـي التـاريـخ

تقديم وترجمة : فخري صالح *



لم يستغرب الذين يتابعون تطـور تجربة الشاعر الايرلندي شيموس هيني منذ سنوات طويلة حصوله هذا العام على جائزة نوبـل للآداب. فهو، ومنـذ سنوات يعـد واحدا من أهـم شعراء العالم الناطق بـالانجليزية، وأهم شاعر ايرلنـدي بعد وليم بتلر ييتس، بـل انه يعـد في الحقيقة وارث ذلـك الشاعـر الايرلنـدي الكبير سواء مـن حيث العالم الشعـري الذي يغـوص عميقا على التقـاليد والارث الايـرلنـديين أو من حيث محاولتـه الدائمـة

★ كاتب ومترجم من الأردن.
اللوحة للفنان محمود عبدالعاطي - مصر.

لتصعيد الوقائع السياسية وعدم التحول الى شاعر لحظة سياسية. وكما جر هذا الانسحاب الرمزي من عالم السياسة اليومية والصراع الدامي في ايرلندا الشمالية الاتهامات، والغضب السياسي الايرلنديين الذين يقودون حركة الصراع السياسي، على وليم بتلر ييتس ووجه هيني بالاتهامات نفسها الى درجة اتهامه بالخيانة عندما انتقل عام ١٩٧٢ من بلفاست الى دبلن عاصمة ايرلندا الجنوبية ليعيش هناك، أو عندما ذهب الى لندن عام ١٩٨٨ لتسلم جائزة بريطانية في الوقت الذي اندلع فيه الصراع الدموي بقوة وعنف بين الجيش الجمهوري الايرلندي والقوات البريطانية في ايرلندا الشمالية مسقط رأسه.

ولربما تكون هذه الظروف السياسية التي أحاطت بتجربة هيني الشعرية هي التي دفعت عددا من النقاد للربط بين محادثات السلام البريطانية – الايرلندية التي جرت خلال العام الفائت ومنح شيموس هيني جائزة نوبل للآداب. لكن ارتباط اللحظتين السياسية والأدبية لا يقلل بأية صورة من الصور من مكانة هيني الشعرية وابداعه الشخصي الذي تطور منذ نشر ديوانه الأول عام ١٩٦٦ بصورة مدهشة.

ويبدو أن ظروف ولادته (١٩٣٩) لأسرة كاثوليكية في ايرلندا الشمالية البروتستانتية الديانة، ونشأته في مزرعة في مقاطعة ديري، قد حددت عملية تطوره الشعري ووجهت حساسيته الأدبية ليصبح شاعرا رعويا حديثا تحتل الأرض ومتعلقاتها الحسية مركز عمله الشعري.

في صباه فاز هيني بمنحة دراسية لمدرسة القديس كولب ومن ثم انتقل الى جامعة كوين في مدينة بلفاست البروتستانتية بعد حصوله على منحة أخرى تعطى للمتفوقين من أبناء المناطق الريفية وأصبح في ذلك الوقت الأكبر سنا بين عدد من شعراء الجامعة الشباب، جون مونتاغيو وتوماس كينسيلا وريتشارد ميرفي وديريك ماهون ومايكل لونغلي وآخرين، وقد لفتوا الانظار اليهم وأصبحوا فيما بعد من خيرة شعراء ايرلندا المعاصرين وهو يشير انه خلال تلك الفترة لم يبدأ كتابة الشعر الا بعد أن قرأ شعر الجيل الجديد ممثلا بتيدهيوز وباتريك كافاناه وآر. اس توماس اضافة الى زملائه من الشعراء الايرلنديين الشباب الذي ذكرنا بعضهم قبل قليل. وما بين ١٩٨٩ – ١٩٩٤ عمل هيني استاذا لمادة الشعر في جامعة اكسفورد واستاذ كرسي بويلستون للبلاغة والخطابة في جامعة هارفارد.

بدأ هيني ينشر شعره في بداية الستينيات، وأصدر عام ١٩٦٦ ديوانه الأول «موت عالم طبيعة» الذي تشكل طفولة هيني الريفية الخلفية المحفورة للعديد من قصائده. وتضم المجموعة الأخيرة عددا من القصائد التي تتخذ من المكان الريفي أو الحيوانات موضوعا لها، لكن ذلك لا يجعل من هيني شاعرا من شعراء الطبيعة، اذ أن ما يشده في التجربة الريفية هو المجتمع وتقاليده، والطقوس الريفية ومهارة الحرفيين وأصحاب الصناعات اليدوية . كما أن الثيمات الرئيسية في عمله الشعري تتمثل بالحفر عميقا على تجربة النمو والنضج في ذلك الريف الايرلندي، ومن هنا تبدو ذكريات الطفولة وتجاربها، وذكريات العائلة كذلك هي المصدر الفعلي لأفضل قصائد هذه المجموعة ومجموعات شعرية تالية. ومن اللافت للانتباه ان القصيدة الأولى في هذه المجموعة الشعرية هي بعنوان «حفر» في اشارة واضحة لجوهر ما يفعله الشاعر في قصائده، حيث يحفر في ذاكرته كاشفا عن والده وحياته ثم يغوص عميقا في حياة جده أيضا مشكلا عالمه الشعري من المادة العائلية اليومية التي سيضفرها مستقبلا مع جذور التجربة التاريخية الايرلندية.

ان هيني يحدد منذ البداية مشروعه الشعري، ذلك المشروع الذي يضع هدفا له أن يمنح صوتا للصامتين والمقموعين ومع أن هيني يعمل في كتابه الشعري الأول على تفحص علاقته مع تاريخ بلاده وماضي عائلته الا أن التطور الأساسي الذي حدث في شعره يتمثل في تلك الانتقالة الحادة التي نشاهدها في شعره بدءا من عام ١٩٦٧ بعد أن قرأ لأول مرة كتاب عالم الآثار الايرلندي بي. في. غلوب «أهل المستنقعات» The Bog People الذي أحدث في شعر هيني تأثيرا عميقا يماثل الأثر الذي أحدثه كتاب جيسي وستون «من الطقس الى الرومانس» في شعر تي. اس إليوت. فقد فتح الكتاب المذكور عينيه على المستويات العميقة لتطابق التاريخ والأسطورة وهو يقول عن ذلك الكتاب انه:«يركز بصورة أساسية على أجساد الرجال والنساء التي وجدت محفوظة في مستنقعات أراضي الجوت عارية، أو مشنوقة، أو مقطوعة الأعناق، ترقد أسفل نبات الخث نصف المتفحم منذ العصر الحديدي المبكر. ويجادل المؤلف بصورة مقنعة أن عددا من هذه الأجساد، وعلى الأخص انسان تولند الذي يحتفظ برأسه في آروس في متحف سيلكيبيرغ، كان جزءا من طقس تضحية للآلهة الام، الهة الأرض التي كانت بحاجة الى عرسان جدد تقطع رؤوسهم في الشتاء، كل شتاء ليناموا معها في الربيع».

ونحن نلحظ التأثير العميق لهذا الاكتشاف الآثاري على شعر هيني في مجموعاته الشعرية التي أصدرها بعد عام ١٩٦٦. فهو يتخذ من سكان المستنقعات نموذجا بدنيا، حيث تمتزج في ذهن الشاعر صور هؤلاء الضحايا التي لا تنسى بصور الأعمال الوحشية التي ترتكب في الماضي والحاضر في طقوس الصراع السياسي والديني في ايرلندا، كما يشير هيني نفسه. والمجموعات الشعرية «باب يفضي الى العتمة» (١٩٦٩)،

من هذا الفهم لطقس التضحية الماضي والمعاصر مادتها الشعرية التي منحت شعر هيني خصوصيته وعمقه. ويمكن لنا من خلال عناوين هذه المجموعات ان نحدد موضوعات هيني الشعرية: الطبيعة والفصول والخطر الذي يتهدد الحياة الايرلندية في المناطق الريفية، في الماضي والحاضر الذي يسود في عدم الاستقرار السياسي.

ان صورة الأرض الايرلندية التي تشربت دم الماضي واحتوت عظامه تصبح رمزا أساسيا ومفتاحيا في شعر هيني. وبهذه الطريقة تدخل الصراعات السياسية الحية والمريرة لايرلندا المعاصرة شعر هيني من باب الاهتمام بالماضي ورموزه وطقوسه وعوالمه الدموية، في محاولة من الشاعر الايرلندي ان يتملص من التعبير المباشر عن مشكلات شعبه السياسية المعاصرة. وهو يتجنب بذلك تبسيط هذه المشكلات المعقدة، ويثبت في الوقت نفسه انه ظل منذ عام ١٩٧٠، يدور حول مسألة جوهرية في داخله لا يستطيع القبض عليها أو فهمها، وهي مشكلة علاقة الشاعر المعاصر بالقضايا السياسية الراهنة لوطنه. وتعود هذه الحيرة والارتباك الى عدم قدرة الشاعر على الانسجان في قمقم الرؤى التبسيطية للصراعات بين البشر والشعوب، وعدم رغبته في تحويل شعره الى معرض للآراء السياسية التي ترضي فريقا وتغضب آخر. ان هيني رغم ما يبدو من انشغاله بماضي ايرلندا التاريخي وأساطيرها وطقوسها شاعر معاصر بكل ما في الكلمة من معنى، وليس توجهه الى الماضي الا محاولة لفهم الحاضر والقبض على جوهر صراعاته. وتوفر قصيدته «انسان تولند» محاولته القاء ضوء على الحاضر من خلال النظر الى طقس الماضي واسطورته.

لكن هيني، ومنذ انتقاله للعيش في دبلن عام ١٩٧٢، أصبح مهموما أكثر بالحصار الذي يفرضه عليه دوره كشاعر مهتم بصورة عميقة بالمشكلات السياسية لايرلندا المعاصرة. وتظهر هذه المشكلات بصورة لا تخطئها العين في قصائده التي كتبها بعد مجموعته «شمال» خصوصا في «عمل ميداني» (١٩٧٩) و«جزيرة المحطة» (١٩٨٤).

في «قنديل الزعرور» (١٩٨٧) و«ابصار الأشياء» (١٩٩١) يدخل شيموس هيني أرضا تخيلية جديدة. قصائده هنا، خصوصا في «قنديل الزعرور» تستقصي ثيمة الفقدان، الفقدان بعامة وفقدان والدة الشاعر بخاصة. وهو يتأمل في الوقت نفسه وعيه ككاتب، ويعود بالطبع الى ذكريات الطفولة والنضج، الى حياة العائلة وأرض المستنقعات التي جدل أسطورتها بشعره. ومن هنا يبدو عالمه الشعري متماسكا حول موضوعات وثيمات أساسية، ويتشكل حول صور تتطور من عمل الى عمل شعري آخر. وهو يثبت من خلال تواصل تجربته الشعرية انه بالفعل «حفار» يقوم بالكشف عن ماضي شعبه وجذوره التاريخية من خلال الكتابة.

مختارات من شعر شيموس هيني

ترجمة : فخري صالح

التابع

بمحراث يجره حصان حرث أبي الأرض،
كتفاه تكورتا مثل شراع مشدود
بين مقبضي المحراث وثلم الحقل.
والحصانان جاهدا مستجيبين للسانه الذي يطقطق.

بمهارته وخبرته كان يثبت الذراع الجانبية
ويثبت شفرة المحراث الفولاذية المدببة اللامعة.
كان المرج يمتد دون انقطاع على مرمى البصر.
وفي المساحة غير المحروثة من الحقل كان الفريق

الذي يتصبب عرقا يروح ويجيء قاطعا الأرض
بعزم وقوة عينه
كانت تضيق وتستدير،
وتحسب مساحة ثلم الحقل بدقة لافتة.

كنت اتعثر فوق آثار نعليه على أرض الحقل،
واسقط احيانا فوق أرض المرج المحروثة؛
كان أحيانا يردفني خلفه
منحنيا الى الامام ومعتدلا بقامته في مشيته المتهادية.

كنت اتحرق شوقا لأن أكبر واتمكن من حراثة الحقل،
ان أغلق عينا واحدة واشد ذراعي.
لكن كل ما فعلته كان ان اتبعه
متواريا في ظله الكبير اذ يعبر المزرعة.
كنت شيئا مزعجا، يتعثر ويقع،
يلغو ويثرثر في العادة. اما الآن
فان ابي هو الذي يتعثر خلفي،
لكنه لن ينجح في اللحاق بي.

كير الحداد

كل ما أعرفه هو باب واحد يفضي الى الظلام.
وفي الخارج توجد محاور عجلات ودواليب عتيقة
وإطارات حديدية تصدأ؛

وفي الداخل حلقة سندان مطروقة قصيرة الانحدار،
ثم مروحة الشرر غير المتوقعة
أو الهسيس الصادر عن حدوة حصان جديدة تصير
صلبة في الماء.
ينبغي أن يكون السندان في مكان ما هناك في الوسط،
مدببا مثل قرن وحيد القرن، في مربع ما هناك،
ثابتا لا يتحرك: مذبحا
يضحي بنفسه شكلا وموسيقى.
أحيانا كان يميل مستندا، بمريلته الجلدية والشعرات
في أنفه، الى حافة الباب
مستعيدا أصوات قرقعة حوافر الأحصنة اذ تلمع
صفوف الاشارات الضوئية؛
ثم يصر بأسنانه ويهرع الى الداخل، صافقا وراءه
الباب
ليطرق الحديد الحقيقي وينفخ في ا لكير.

شربة ماء

كانت تجيء كل صباح لترفع الماء من البئر
مثل خفاش عجوز يترنح على أرض الحقل:
سعال المضخة الديكي، والجلبة التي أحدثها
الدلو، والصوت المتلاشي ببطء وهي تملأ الدلو أعلنت
جميعا عن وجودها. وها أنا اتذكر
مئزرها الرمادي، طلاء الدلو الممتلىء الأبيض الحائل
اللون في بعض الأماكن،
وصوتها ذا الطبقة العالية الذي يصدر صريرا عاليا
مثله مثل مقبض الدلو.
وفي الليالي التي يصعد فيها القمر البدر كبد السماء كان
يمر على جملون بيتها
ويسقط من خلال النافذة ويتمدد
في وعاء الماء الموضوع على المائدة.
وكلما انحنيت لاشرب مرة أخرى، ولكي
أكون مخلصا للنصيحة المكتوبة على كأسها،
كنت أهمس لنفسي قائلا : «تذكر المعطي الوهاب».

انسان تولند

١

في يوم من الأيام سأذهب الى آروس
لأرى رأسه البني بلون نسيج نباتي نصف متفحم،
الأخاديد غير العميقة التي تعلو جفنيه،
قلنسوته الجلدية المدببة.

في الأرض الريفية المنبسطة القريبة
حيث حفروا وأخرجوه،
كانت الحبوب الشتوية لآخر ثريد تناوله
مرصوصة جنبا الى جنب في معدته،

عاريا الا من
قلنسوته، والانشوطة والطوق،
سوف امكث هناك زمانا طويلا.
عريسا للالهة،

شدت طوقها المعدني حول عنقه
وفتحت باب مستنقعها،
تلك العصارات السوداء
تحوله الى جسد قديس باق لا يتحلل،

الاكتشاف النفيس لجاريف على شكل
أقراص العسل تقطع الطبقة العليا للمرج.
وجهه الملطخ يضطجع
في آروس.

٢

باستطاعتي أن أجازف بالتجديف،
أقدس المستنقع الذي يغلي كمرجل
وأكرسه أرضنا المقدسة وأصلي له
كي يجعل لحم العمال

الكامن المبعثر،
الجثث التي تعتمر قلنسوات
وتستلقي بأكفانها
في المزارع،

الجلد المحدر وأسنان
الاخوة الأربعة التي تنتشر
على عوارض السكك الحديدية، وتتناثر
لأميال عدة على خطوط السكة، أصلي له كي يجعلها
جميعا تنبت وتتوالد في التربة.

٣

شيء ما في حريته الحزينة
وهو ينتقل في عربة السجناء المسوقين الى المقصلة
ينبغي أن يأتي الي مندفعا
ليردد على مسامعي أسماءهم

تولند، غرابول، نيبيلغارد،
مراقبا الأيدي الممتدة
لأهل البلاد،
وهو لا يعرف لغتهم.
هناك في أرض الجوت
في أبرشيات القاتل القديم
سأشعر انني ضائع،
انني حزين في وطني.

من جمهورية الضمير

عندما هبطت في جمهورية الضمير
كان الصمت يسود المكان بعد توقف المحركات
كنت استطيع سماع صوت الكروان فوق مدرج الهبوط والطيران.

في دائرة الهجرة والجوازات كان الكاتب رجلا عجوزا
أخرج من جيب معطفه المصنوع من نسيج بيتي محفظة
وأراني صورة جدي.

المرأة في دائرة الجمارك طلبت مني أن أصرح
بما عندي من كلمات الشفاء والمسرة العتيقة
لكي تشفي الخرس وتحول عنا العين الشريرة.

لا حمالين. لا مترجمين. لا سيارات أجرة.
عليك أن تحمل أعباءك بنفسك وسريعا
ما تختفي أعراض الامتيازات التي تبعث على الخدر.

٢

الضباب هناك نذير مرعب لكن البرق
يتهجّى كلمة الخير الكلية والآباء
يعلقون أطفالا في القماط على الشجر أثناء هبوب العواصف الرعدية.
الملح هناك مادة نفيسة. والأصداف البحرية
معلقة بالآذان في ا لولادات والجنازات.
العنصر الأساسي لكل الأحبار والأصباغ هو ماء البحر.

رمزهم المقدس هو قارب مصمم على صورة معينة.
الشراع على هيئة الأذن، السارية على هيئة قلم حبر مائل،
جسم القارب على هيئة فم، والعارضة التي تمتد على طول قعر القارب عين مفتوحة.

في حفلات تنصيبهم على القادة الشعبيين
أن يقسموا معلنين تأييدهم قانونا غير مكتوب ويبكوا
للتكفير عن جرأتهم على احتلال المنصب –

ويؤكدوا ايمانهم بأن الحياة كلها انبجست
من ملح الدموع التي بكاها اله السماء
بعد أن حلم بأن عزلته لا نهاية لها.

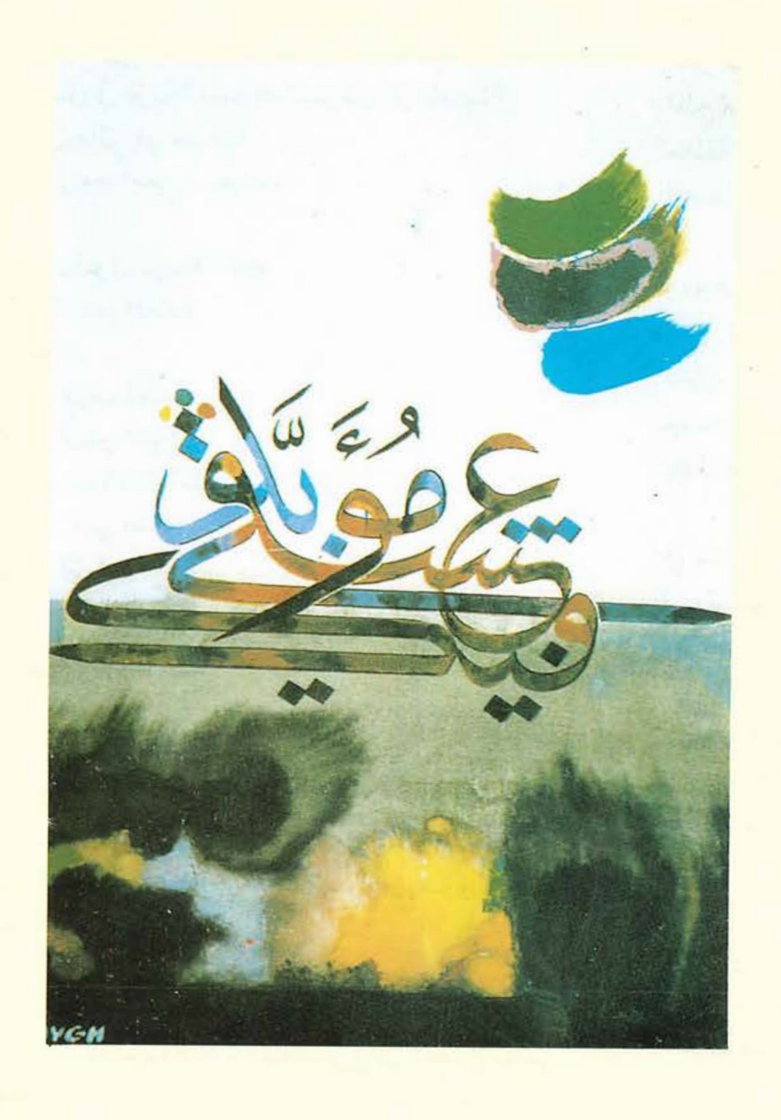
٣

عدت من تلك الجمهورية المقتصدة
ويداي بالطول نفسه، والمرأة في الجمارك
أصرت على أن نصيبي هو نفسي.

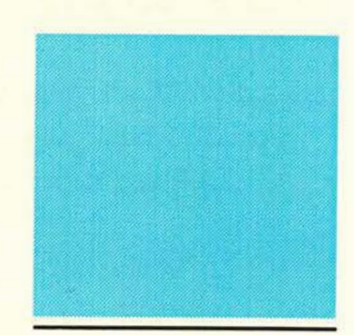
الرجل العجوز استطال بقامته وحدق في وجهي
وقال إن ذلك اعتراف رسمي
بأنني أصبحت الآن مواطنا مزدوج الجنسية.

وهكذا طلب مني أن أعتبر نفسي
ممثلا لهم حال عودتي الى بيتي
وان اتكلم باسمهم بلساني الخاص.
سفاراتهم، قال موجودة
في كل مكان
لكنها تعمل مستقلة عن بعضها البعض
لا سفير في هذه السفارات يتحرر من واجبه.

* * *



قصائد



أحمد الهاشمي *

(بوذا)

كل مساء ينفرط على سجيته
وأنا أجلس القرفصاء أمام قلبي
عاريا من الزخرف
قماطي الوجد الطفل
والحنطة الرؤوم
ارتقب نكوص الروح
من نزهاتها الجبلية الخاطفة
وفي فمي قُبل لم تخترعها شفة
ولا يشملها كون
وبي من الحكمة
حدّ أن لا تخطىء يدي
منفضة السجائر
وكحلزون بحري
سيء السمعة
أنكفىء على جدار قلبي
كما ظهيرة حادة
لا فوهة تغريني بالسقوط
لا عربة تحمل شتاتي
لا سحابة تحرضني
على الركض
غير أن المراحيض وحدها من يذكرني
بصوتي .. وأسمائي
ووجودي الباهر.

(هيئة)

ما أثملني بتفاهاتي
أنا الكون الضئيل الأخطر
في صلاته ووجده
تخيرّت أسمائي الجسورة
واخترعت سمائي
بقسوة طفل
ولما أزل نهبا للتركات
مكتسيا بهيئتي

* شاعر من سلطنة عمان.
** اللوحة من أعمال الفنان صادق الصائغ من العراق.

الجديرة بحتفي
وإذا سجى الليل
أصرخ:
أيها القبح أنا مجدك.

(صلاة قصيرة)

أيتها الأرض
يا صديقة الجنود الغفل
بحق نهدك الذي يطعم
الحروب والعصافير
بحق من دحرج على ظهرك
طفولته
وحماقاته البليغة
بحق من يلجم حلوق المغارات
مؤجلا صرختها المحتملة
....
....
أما من شغف آخر
للصغير العاطل
غير هذا الليل
بحلته العسكرية.

○○

أيتها الأرض
أظافري لم تعد وضيئة
كرؤوس العشب الأخضر
ففي أي اسطبل
ستصهل شيخوختي
وعلى أي صدر
أنيخ دموعي الكسيحة؟

○○

ها أنذا..
أنكسر بمحبتي ونبيذي
كعصفور علّق مجده
على الحائط..
ولم يعد يحلم
بالقارات المؤجلة
بعد ما ...
فاضت الشفقة
عن الجلد
وانقضى عهد الولع
بالنجوم.

(تايلاند)

في المطارات
في ردهات الغياب تحديدا
يمتغط الوطن
كما لص محترف
يسرق أصوات صغار الطير
ويرتدي معاطف البجع الرشيق
يسحق بقبضة يده
سلالات الشرط
ويشير الى قلبي
لكني أكون ساعتئذ
أكثر ألفة..
مع مطر غامض مبتكر
لاهيا في لعاب المضيفة
مشدوها بمدارج
تقطرها السماوات
هل يحسن بي الالتفات؟
وقد سبقتني دموعي
الى الارخبيلات الخضر
وشمخت بقامتي
على البلاط الحر المصقول
خسفت بعلائق الرحم
وقذفت بروحي
نميمة في فم الريح
ما المطارات ..؟
إن لم تكن
صلاة موصولة بالحتف
فاتحتها
ختم على جواز السفر.

(وردة إليوت)

أسفل السرة جحيمي الآبد
من يغرقني فيه..؟
أنا الخائن
لكل هذا الخراب
المغدور بالزكام
ومصابيح النيون
أسلخ سحابتي
مخفورا بنوايا الجوعى
عارفا على الأقل
أن المدى
بحجم الشراهة في الكلام.

(طفولة زانية)

أكلما نضج نهد
أكلما تأوهت رئة
أو اهتز ردف الى جواري
داهمتني سِنة من الطفولة
....
....
إذن ... إليك بالهلع كله
وسأعزف على مناقير الطير
مزامير مجدك
يا الهي.

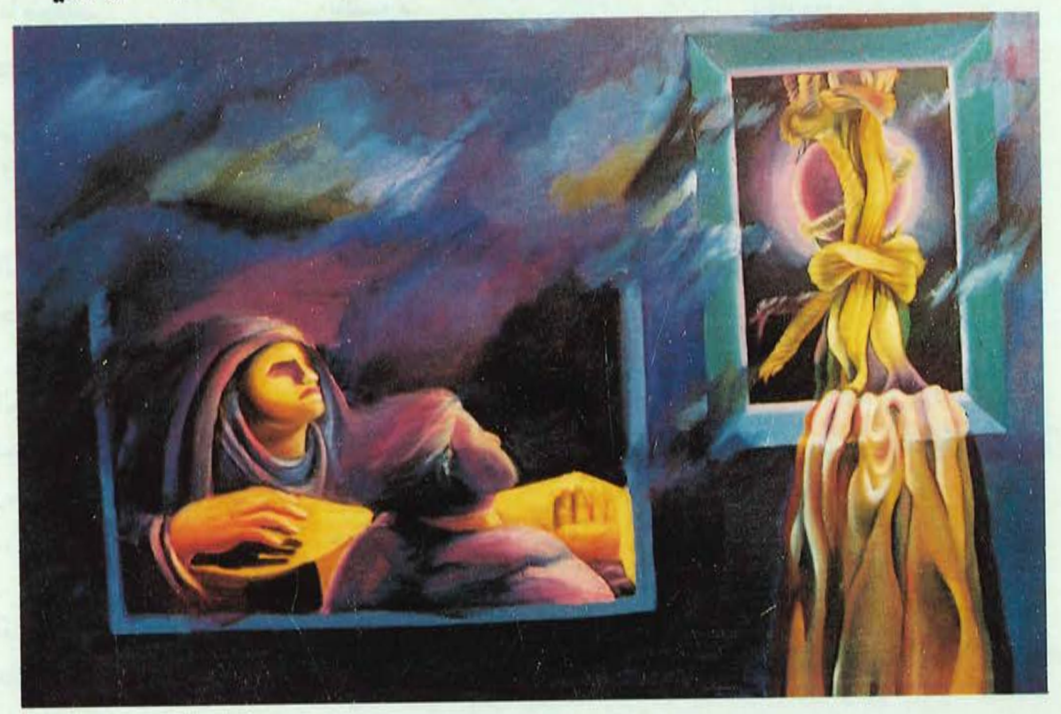
(عزلة)

زفرة في الهواء المقامر - أنا -
أطلقتها لهاة هذه الأرض
قبل أن تعير صدغها للتاريخ
لم يكن لمثلي
أن يحلم بالنجوم والحقائق
شائع بلا أشياع
كما لو أنني حانة في الهجير
نادلها يقظ ونبيل
أنوارها
لا تقول وداعا.

***

إذهب أيها المغلول، إني مطلق سراحك!

فاضل العزاوي *



في قارب الحياة

ثمة ما يحدث دائما:

حرب تعلن فجأة
طفل يولد في مغارة
قلب ينفطر ألما.

هل أجرؤ أن أنسى ذلك؟

ثمة ما يجري دائما:

ماء في نهر
نبيذ في حانة
دموع ودم أيضا.

هل أقدر أن أوقف ذلك؟

ثمة ما نفتقده دائما:

جملة حفظناها عن ظهر قلب
مظلة أضعناها في مقهى
إمرأة أحببناها بكل جوارحنا

هل يمكن أن أسعد بذلك؟

ثمة ما لا يحدث أبدا:

أن أربح مليونا في اليانصيب
أن أعثر على كنز في حديقة بيتي
أن أسافر الى القمر.

هل ينبغي أن أحزن لذلك؟

المقامر

ضع العالم أمامك على المائدة الحمراء
وقامر عليه قطعة ، قطعة!
قامر على الشمس والقمر أولا
فاذا خسرتهما
سيظل لك ضوء النجوم.
قامر على الأشجار في الغابات والحدائق
فاذا خسرتها
قامر بعدها على الصحارى والبحار!
قامر على المدن والقرى والشوارع
لقد أحببت الكهوف والمغاور دائما.
قامر على الذهب والفضة
اذ يمكنك أن تملأ خزائنك بالتراب أيضا.

★ شاعر وروائي من العراق مقيم في المانيا.
اللوحة للفنان أحمد كمال إمام – مصر.

قامر على الآلهة
فاذا خسرتها سيظل لك الشيطان على الأقل
جالسا ينتظرك، نافذ الصبر
أمام غرفتك المليئة بالدخان.
ثم قامر على كل شيء دفعة واحدة!
ماذا يهمك أن تربح أو أن تخسر
مادمت تعرف أنك سوف تلعب ثانية
حتى النهاية؟

وليمة الحكماء

مضللين اللصوص
نخبىء الروح الطاهرة في الثلاجة
بعينيها المقلوعتين
نعلق خارطة الزلازل على الجدار
ونثرثر حول آينشتاين وثقوبه السود.
في المطبخ نجلس وندخن:
الماء الثقيل، مخلوطا بالنعناع، يغلي في إبريق الشاي
بينما الدجاجة العمياء التي تبيض ذهبا تشوى في الفرن.
وصل الحكماء أخيرا.
تقول سالمة: «سوف أعد فطور الملائكة لضيوفنا.»
ننتقل الى الصالة
وننتظر قهوتنا.
لقد غدت الحياة باهظة التكاليف حقا:
كل هذه الفرضيات لقياس انحناء الضوء
كل هذه الضحايا لكسب حرب ما
كل هؤلاء الفراعنة لخطبة مومياء.
ولكن لا أحد يتحدث عن ذلك في هذه الأيام
لا أحد يسأل عن الآخرين
لأنه ما من قرائن على أي شيء
لأن ما هو موجب سالب أيضا
مثل كل أمل، مثل كل شك.
في مكان، في مكان آخر
ثمة قبائل غريبة تائهة بين المجرات

في حديقة، في حديقة نائية
نضطجع تحت النجوم
ونسترجع ذكرياتنا يوم كنا في الفردوس.

كأس الدموع

دم
يقطر من جسد متروك في البراري
تنهشه الطيور
تمثال شاخص منذ الأبد
فوق رأسه تاج شوك من الذهب
وقلبه مخبوء في خزانة موصدة
عيناه تحدقان الى الأسفل دائما
كمن يشير الى صرة فضة
أضاعها جلادوه
عندما غرزوا المسامير في أطرافه
بمطارقهم الحجرية
بينما الروح الباكية
تعول فوق الجبل

أيتها الفأرة العمياء
لماذا تلعقين غباره؟
أيتها الحورية الصغيرة
لماذا تطلقين قبلاتك في الهواء؟
أيها المارق
لماذا تسور حديقته بالثعابين؟

ألقى الراهب موعظته وخرج
ليتناول وجبته المقدسة الأخيرة
في مطعم قريب
على ناصية الشارع
تاركا خرافه الضالة للذئاب
وسيده للنسيان.

هناك رأيته
يهبط من سقفه الزجاجي الملون
يفك عنه أغلاله القديمة
ويجمع دموعه المالحة
قطرة ، قطرة
في كأس قدمها لي
فجرعتها صامتا
مثل نبيذ مر في حفلة مريرة.

أيها السيد دعني أضمد جراحك
لا تمت ثانية
أرجوك.

***



سورة النرجس

عبدالودود سيف*

استحلفني برق أن أنهض من بين شاراته، فألغيت مواعيدي، وأتيت. قلت: هذا يومي بستة أيام مما يعدون. اصعد الى بروج خيلائك وناولني أعنتها، ثم اطبق جفنيك واقعد كي ترى..

عتمة كان البدء قال قائل: نخلة واحدة
لا تكفي لأبط سعف كل هذا السواد. اذهب..
يا برق وجمّعهم في سقف نخلة. أو اذهب.
واستظل في مراثيهم، واخرج الى العراء مبددا
باسم كل قبيلة.

كان يوما بستة أيام مما يعدون. لاخلاء فيه ولا امتلاء. وأنا بين البياض وبين البياض. طلع لشجرة نحل؛ تطفح بقبيلة متراصة من الأهلة والزنابق. في كل هلال سنبلة. وفي كل زنبقة ترس لنصب خيمة مكسوة بسبعة فرسان مدججين بأبهة الحنطة.. وبهاء الياسمين.

العتمة كثبان تتلاطم بعضها فوق بعض.
رمل يقبض بتلابيب الرمل فيؤاخي بين
اليباب وبين اليباب في جمجمة نسب واحد.
قلت: افتق حيثما تهوي عصاتي، وتتخلق
أشجار شهبي على مائدة هذا الهباء،

أشرعت بيارقي، ويممت مسراي في حشد وقافية إذن بدأت فلأطلق العنان للنرجس كيما يتفتح، ويخاطبني بأسمائي. ولأبلغ نهاية ما لا أرى، وأحتطب في طريقي كل ما أرى. ولأهزجن إذا أتيت:

«لقد آن زفاف قطافي، والله لأقيمن
مآدب الإفك على خشبة كل لسان، ولأتركن
كل عين تلهج بما أرى.. فينعي الأسود الأسود،
ويدخل الصغار في حدقة الشفق، ويتزي
بخضاب حنائه».

قال قائل: لا يكسر الحجر الا الماء. ما زالت العتمة تتفيأ مداد السواد. ومازال الرماد يطلي أعناق المواقد بالرماد، حتى اذا انقشع عن هدبي كتاب البحر، لم أر على سطحه حوذيا.. ولا مركبا ورأيت الموج يستف الماء من السطح الى القاع، ويخرج من بين يدي مزينا بقبة الصواعق.

كيف تقول إذا شققت جدولا؟ أقول: هذا
المقلاع. واذا حومت في فراشة. النرجس؟
أقول: أشهد أنني أقيم صلات الرحم. واذا
أتم نعمته عليك؛ وأجلسك في حافة عين
الينبوع؟ قلت: أهلل، وأقول انتصب
في الساق المعراج، وابدأ بالهبوب.
ثم آخذ المقلاع، وأحوم،
وأهوى على رأس الحجر..

متأبط حجرا. ولي سهوي وأضرحتي. انا العاج المشرش في طروس الثلج. والبرق المسطر في الشرارة والندى. متأبط حجرا، وملء فخاخه حجر. فأي صوامعي الضجرى ستطبق أولا ؟

أهذي بنرجسة وأصعد في مآذنها أطيل بها السماء الى الأذان. أمشي وأسقف في فمي الغافي، كقبرة، قلاعي البيض في سهب الصواعق والصدى. الرمل ينبشني فأطمره بعكازي وأمضي مغمضا في التيه: لي سأمي وأنسكتي. وبي تعب سأعتقه. وبي تعب سيبزغ من شروخ الطين.. مرتجلا كسوسنة ومبتلا كعاصفة. كأن الند أخطأني، فناءت في جرار الند أسباخي.. وأشرعتي مكسرة بساريتي قلاع المد، انشرها فتلبث بي: شراك التيه قرصان. وأبخرتي بضوع التيه دخان وبي صخب لأصرح في فمي / الطوفان أسئلة.. وصفصافا.

★ شاعر وكاتب من اليمن.

★★ اللوحة للفنان حامد الشيخ - مصر.

دخلت . قال قائل: هذا يوم بستة أيام مما
يعدون. لا قانت ولا قائظ ولا ذلول. كان
ثمة أسماء، مبعثرة ما بين الفم واللسان وسدة
العنق، وكنت انتظر من يقيم أودّي، ويؤالفها
في كلمة واحدة.
قلت : كنت أغض الطرف، وانتهر النساء من الفضول،
ولكنني إذا أخبت في طوالع سريرتي، قعدت استملح
ماء أصواتهن، واستحثهن أن يشققن صدورهن
بصنوج الغناء ويرتقبن مطلع بدري.
ها أنا أخبت في مطالعي. اجتاز الصراط الفاصل بين
عنق النرجسة وفضاء قبتها. أطفو في دفق النسغ فلا
أرى من يمني أحدا، ولا أرى في شمالي أحدا، والتفت يمنة
فأرى كومة سواد. والتفت يسرة فاقبض كومة سواد،
وأقشعر إذ أدنو الى عتبة القبة.
المسافة بين عنق «سهيل» وتيجان «الثريا»
سنة نواح بالتمام. كل يوم بمائة سنة عتمة
مما يعدون وكل شهر بما لا أحصيه من
هراواتهم وقبضات نؤى نخلهم المالح المستطير.
قشعريرة تدك مداميكي فيدخل لحمي في أنابيب عظمي،
ويتهطل من دمي انهار من الحمى تشبه في ملاحتها
سحب حشر مروع.. باهظ واليف . وأكاد أهتف:
يا عذاب الفتى زين افتتان الفتى بالعتو وصلافة
الهندوان. وأكاد أهتف : يا مضايق طلح «كهلان»
أقيمي أعوادك على عرق الحمى المتهدلة من كواهلي.
هذه وليمة أقيم زينتها من أعراس دمي
فمي قاسم الطلح أبوته في أنساب العشيرة. وأنا
مستظل في أسنتي ومراياي. اخرجن يا عذارى
«كهلان» من أعراق الطلح، ودثرنني من قيظ هذا
العراء المستتب ما بين أقدامي وخطاي.
هذا يوم بمائة الف سنة مما يعدون.
لا كالح ولا مترب ولا لجوج. أرى أسمائي
تفر من أسمائي ويطبق عليها الرمل تحت
إليتيه. كل اسم ضريح لخيمة تقطنها أمة
من القطعان واحجار السائمة. كل ضريح
يدان بساعدين يمسكان مخيط الدم ويغزل
وبر الجفاف المسافر بين قضيب الوتد
ورحم الخيمة. وأنا برق يتلظى بنيازكه،
ويحرق - أول ما يحرق - في جيفة هذا
الوباء أعناق زهرته؛ كي يتبخر - ربما -
قبل الوصول، أو بعد الوصول، بتويجة الزهر.
ذاهل والطريق يدخل في خطوتي ولا يتبعني. ذاهل والطريق
أحطاب مرايا، تحدق في أختامي ولا تراني. قال البحر: لو
كنت مدادا لكلمات لا تقرأ، لنفدت قبل أن أجتاز بوابة العنق،
وقبل أن أنفذ الى بهو التاج. قلت : استوطنني حلمي
بالغفران. لأبلغن نهاية ما لا أرى، وليحتطبنني في الطريق
اضغاث ما أرى.
ولأهزجن اذا انتهيت الى آخر القمع:

«لقد آن زفاف البحر للحجارة، ولتدخلن كل
نفس في حشرجتها، وتنظر، من بعد،
كيف يطمر في اليباس زهر الطوفان».
كأنني على موعد لرعي إبل سائمة. إذن دعوني أطبق على صخرة
هذا الفضاء من الجذع الى العنق؛ وأنحت في نتوءاته: قنفذا.
وادعوني - ثانية - لأتراجع خطوتين، وآخذ أنظر في هيئة
خلقه. فإن رأيته يزهو، سأقول: هذه خمركم ردت إليكم.
واسطعوا في أفلاك دمامته كأنكم بعوض أو أقمار، واثنوني
في أمري. وان رأيتموني أجلع أشواكه في المنتصف فاسكتوا
عن الذي انتموا فيه، وقولوا: ليس هذا خمرا، وليس هذا أمرا.
وان انتهيت الى القعر، ورأيتموني أخرجه اليكم، أقرع، كأنه
بيض الغراب، فغضوا الطرف عن النساء المتبرجات
في أغلال الحداد، وانتهروا ما رسب في أجوافكم من نؤى
الملح وبقل الفضول. ولن تؤاخذ نفس سوى بما في إنائها.
والله لو خلعت حجارة «سد مأرب» طوبة طوبة ومشت
إلـيّ في أسراب «نوق العصافير» تملأ هذا الفضاء المائل،
من بين يدي الى نهاية الفضاء المائل، خلف شهواتي،
ولو عادوا وزينوها لي بالبهار وبالطيب وبروائح العرفج،
لما تراجعت مثقال طلقة.. أو فلس.. ولهتفت حتى تسمعني
النوق النائخات في شعاب «الاناضول» بأن الحجر حجر،
ولو طلوه بصندل كلس العظام.
قال قائل : استودعت كنانتي بطوفان من حراب
الأسماء . وثقفتها وألنت ملمسها، حتى صارت
غضة وعذبة كالشهاب البارد، وانتقيت من
أفصحها أطيب الكلمات واصفاها فضة، ثم
لوحت ببرقها في الأعالي ثلاثا، واطلقتها في الصخر
أروع بها البحر الآمن، وها كلمتي تذهب
مفيحة في القرارة.. ترعش قرارة الحجر.
أستدل على النبع من لفح الظمأ المتطاير من قرارته . أمشي
من عيني بحر يفتق من قوقعة، وفي شمالي بحر يفتق
من قوقعة . اضم البحرين في ميزاب واحد، وأرى البحرين
يكبران ويصبحان لؤلؤة بحجم جذع نخلة. أضيء شمس
اللؤلؤة، فتنقشع سحابة العتمة من حولي، وأراني اجتزت بهوا
لساق تماما، ونفذت الى فضاء لا نهاية له. قالت عصفورة
الساق : انت في في أول الأرض. هذا فضاء قبة النرجس.
ادخل وانقش أزهار التماعك في سقفه، وأرني كيف تطل في مداد
السواد شجرة «الثريا».
دخلت. نهض في منتصف الخطوة الأولى، لخطوي ،
محراب. صافحني وخررت راكعا. قلت : أقيم في البدء،
صلاة حضوري على اعتابه، ثم أطوّف في ثنيات
التويجة، وأرى كيف تبدأ من بذرتي شجرة الجهات
الخمس.. على الأرض، مهدت قبلتي، وضممت
يدي ،وشرعت أصلي.

* فصل من كتاب - لم ينشر - بعنوان «زفاف الحجارة...للبحر».

***

قصائد

نصار عبدالله *



-١-

وصية لهذا الزمان

أنزلوا أشد أنواع العقوبات
على الذي لم يرتكب في حياته خطيئة قط
لأنه - في زماننا هذا - قد ارتكب خطأ فاحشا
ولا تأخذنكم رحمة بالذي لم يسء الى أحد
لأنه - في زماننا هذا - يسيء الى نفسه!

-٢-

وصية أخرى لهذا الزمان

أطعموا الجوعى
فإن لم تستطيعوا .. فاذبحوهم بلا تردد
لأنكم إن لم تفعلوا ... سيذبحونكم

-٣-

نقاهة

نقاهتي طويلة
ممتدة من جرح الميلاد
الى شفاء الموت

-٤-

الصورة قالت

الصورة قالت
ماذا أعطيه
من يكسر لي قيد إطاري
من يخرجني من حبسي
الصورة قالت
- أعطيه نفسي

-٥-

سندباد

سألوني عن أغرب رحلاتي
في أيام العمر
قلت لهم: أيام العمر

الحقيقة

ما عليك سوى ما عليك
فتحر الحقيقة ممن يكونون أدنى إليك،
إذا ما دم سال بين يديك
انهم يغمدون خناجرهم، لا تول العيون،
الى الخلف لا تستدر،
للذي كنت تحسب فيما مضى...
ان ما تشتهيه الحقيقة،
ما تشتهيه الحقيقة
إن ما تشتهيه هو الآن ...،
تنزف قطراته
قطرة.. قطرة من يديك

***

★ شاعر من مصر رئيس قسم الفلسفة بجامعة سوهاج
اللوحة من أعمال الفنان سعيد أبورية - مصر.

أغنيات العاشرة والنصف ليلا

هلال الحجري *



- ١ -

كفاك اضطهادا
يا حبيبتي
أنت
والرمل
والقمر

يخترقني حد العبودية هذا اللون المقدس

وحينما
اقترب من الزلال في عينيك
تكونين
مضيئة
وشهية كلعاب الشمعة

وحدها الصحراء
تتسع
لارتعاشة أناملي
وأنا
أفصد عرق اللذة عن جبينك

وعندما
تمررين يديك الناعمتين

في غابات جنوني
ينز من قلبي
حزن قديم
ولهاث فقد جذوره
وكفسطاط
من الشيوخ والعجزة المتعبين

انحنيت
على كثبانك الدموية
ربما
باحثا عن طفولتي السحيقة
أو
عن مستقبلي الناتىء والمثقوب كالحلمة
انحنيت إذن
وبي من البراءة
والجموح
ما يكفي
للتغرير بهذا الليل
لكن
سرعان ما يطوقني النصل الأزرق
تقذفه
حرائق الرفض والرغبة

★ شاعر من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان محمد فاضل الحسني - سلطنة عمان.

من رئتيك
وبعدما
أرجع خائبا كالمسيح
من هيولى الحب والتيه
أتوسل مع صوت فيروز
لأن
أجد
مرفأ دافئا
وسط
دموعك المنحدرة
على
خديك العذريين

— ٢ —

في العاشرة والنصف
من هذه الليلة
ومن كل ليلة
سأمر على قلبك الأزرق
هادئا
كالنسيم
شاحبا
كالطيف
تتقاطر جبهتي
سمرة وعذابا
من أعماق الغربة
أفزع إليك
كالبدوي إلى سيفه
لأكشط
زغبا من الحزن
يطفو على قلبي
كالأحراش على التلال

— ٣ —

دليني
إلى أعلى قمة جبل
في جسدك
الطوفان قادم من جديد
الطوفان
قـــادم
من جديد
لا أريد
أن أمـــوت
غريقا بدموعي
وأحلام اليقظة

— ٤ —

وجنتك الذهبية كحبة الحنطة
لم تعد
قضيتي الأولى
منذ الآن
سأسبح كبحار عماني
إلى هناك
إلى شرق افريقيا
إلى شعرك المبلل بالندى الأحمر
إلـى
نهديك الثائرين
كشاطيء القراصنة!
أنا
حفيد
الرغبات المرتدة
وغرائز البدو
الراحلين عن زوجاتهم
منذ الفتوح الأولى !

— ٥ —

لن أقرأ عليك شيئا
من قصائدي
هذا اليوم
كي تكتشفي منها صهيل أنوثتك
بل
سأظل
طوال الليل
فاغرا
عيني
صاكا
على أسناني
كالميت
أحصي بدموعي
ذرات الرمـل
التي أودعتها تحت نهدك الأيسر
ذات
ليـــلة!

❋ ❋ ❋

فوق صباح أجرد

فرج العربي *



حديقتنا ارتأت أن تكوننا
التي ليست بالضرورة أزهارا وعشبا ورؤى
التي نصنعها من وحل الطريق ورطوبة أسقفنا
أو من ذكريات ليست بحوزتنا
خوفنا عليها
حناننا المبالغ فيه
نهيئه لأحباء ندسهم في السر
ونعلن عنهم وقت أن تزهر أنفاسنا

**

حديقة أفكارنا المبدّدة في الطرقات
وعلى أسطح المنازل المبثورة، نعتقد أنها تشبهنا
تلك المشرعة على نوافذ عالية:
مسكونة بالجنيات، اللواتي يتحولن إلى أفاع،
فحيحها .. في مراقدنا ، فننهض مستبشرين:
أهلا
النهار نتركه كاملا للغيب
وهناك خديعة نلمسها

**

الحديقة المسنودة على حاشية – أوهامنا،
المزدانة بالقيظ
المهيأة لاستقبالنا والاحتفاء بالضيوف
المغرمين بنا
أهلا / نستقبل زوارا..
هيأنا المكان لهم
كأننا نستقبل لجنة تفتيش على نظافتنا
قمنا بحملة في الصالة والشرفة والغرف
اختلط الماء بالمقاعد والكهرباء وغبار الجيران
هيأنا الحمام.. صار أنيقا وصالحا للاخراج
بلطف.
اغتسلنا ، تعطرنا بالرغبة والأبخرة وشهوات
اللقاء
انتظرناهم،
وكنا نعتقد بأن التأخير يجيء عادة
من اختلاف المواعيد أومن عطل المصاعد
انتظرناهم
ولم يأت أحد

**

الحديقة التي بحوزتنا تشبه الاندثار
وهو يقفز فوق الوهاد متيمنا باختفائه
لم تستبحنا للمغالين في قدحنا
لها غنائم الأصدقاء في حربهم مع أنفسهم
لها وحشتنا
حين ترتفع المآذن الى السماء
تاركة وراءها نحيبا
لعدد غفير من المصلين.

**

يمكن للحديقة أن تنتقل حيث نريد
والسفر جموح لصدفة تنتظرني
امرأة تجلس
وثمة شهود يرمقون جلستنا بشزر
حين باغتنا نظراتهم،
سقطت أعينهم غزيرة
اختلطنا بالضحك
وحملنا الحديقة ومضينا..

**

في الجبل المجاور .. ولدنا
لم تمسنا شائبة
كما لو أننا خرجنا من نبع
وانسبنا فوق الأحراش والصخور
كنا نجر المحاريث
فوق صباح أجرد
وفي الظهيرة نتفيأ ظل أسرارنا.

***

★ شاعر من ليبيا.
اللوحة من أعمال الفنان سلطان الرواحي – سلطنة عمان.

تلك طموحات الشمس

يوسف سعيد *

عاصفة تصنع من أمواج البحر أكثر من هضبة مائية. تطبع الشمس عليها ألوانها. وتنسج بأصابعها الرقيقة، ألوانا من قسمات وجهها.
تلك طموحات الشمس
وهذه مسيرات خاصة بالقمر
فاتحا بسيفه خاصرة الفضاء الجثوبي
ويصنع قاعات كبيرة لضيافة النجوم.
يضحك الضوء ملء شدقيه، وهو يلامس أصابع الحب.

لعل جدائل القرية بحر أتى من لعاب الليل. في الأماسي تمضغ كندر القمر. كلمات من أشعة تنساب من فمها تدخل في الصباحات أقبية الضياء، والسكون تلك السامرية القادمة من بيوت مبنية من جص وحجر شاحبة اللون. لكن حور عينيها قد تحول الى شفافية رقيقة كأنها خمرة معتصرة في المعاصر القديمة.

تعرف جيدا ان تشرب الماء من قلتي الخضراء. لكنك تجهل مصادر الينابيع التي أغرف منها.

سنظل شهورا وسنين نبحث عنك. نتحدث فيها عن لحظة واحدة. وعن سماوات بعيدة.

مسافاتها اللازوردية مسيجة بحجارة ملونة لها خدود مصنوعة بدم تنزف من وجنات قمر غريب.

أمي التي كانت تأخذني الى قاراتها المسيجة بأوتار الحنين، قد انطفأ سراج حبها.

اطلاقا لم أجد في هذه الكآبة. انها في أوقات فراغاتها تحتسي خمورا معتقة من دنان الملك.

سهوب تنحدر نحو متاهات اللحظة الواحدة. تفرش في الظهيرة خمورنا اللدنة على رخام الكنائس، والساعة اليدوية نبضها يتدفق من عقارب القلب.

في أزلية الأشياء انفجارات دائمة قرب وردة العشق الالهي وللجلجلة التي نقترب الى موانئها تلمس أصابعنا وجع الشمس المنغلقة على ذاتها.
رحيل سفن محملة بعظام وغضاريف من غمامات بحر تتأكسد دماؤه تحت شرفات أهداب تاريخ يتسكع على حجر أزرق.
تلك مسافات من زمهرير مجفف بدم الأعوام يسربله أحيانا ضباب اللغة الملائكية.
قلب يقسم أجنحته على وتر المياه الصاخبة بولادات جديدة.
أحس ببحر غريب يعانق وجنات حزني.
هل لي أن أغرف ماء من غدير الورد؟
لهذه الأنغام البحرية بجع يقيس مياه المحيطات!
ملح الذاكرة المنهار من أبراجه الخضراء يمسد وريقات قصب الوحشة
عندليب أورشليم يتباهى بأحزانه يخثر ظله فوق أغصان شجرة الجميز.
وعندما يرحل صوب القمر، يترك خدوشات دقيقة من أصابعه على حافة الرمل الذهبي.
الصعود أفقيا للوصول الى غمامات الفرح.
في أعماق بحارة البحر تتأقلم البهجة
حيث الزبد يخترق أكوخا مشيدة بملح المحيطات.
من سماء أخرى يبين غطاء سميك مقتطع من غمامات شتوية.
يحرك دفة رياح عاتية.
الظهيرة تسافر على صهوات أفق أسود، يبين من بعيد كأصوات طارئة تصنع حبال حبها من حفيف ورق أشجار الريح تخترق أقبية وسنها الجديد
هل تعرف أن الرغبة يجرفها صقيع البحار.
سفن تدخل موانىء المنافي البعيدة.
طيور تغازل عاطفة أرانب الحقول
هناك أقاليم للأشياء والمرافعات تتم بحضور القمر البغدادي تلك الراهبة الغريبة القادمة من الجبال.
اني يوميا أفهرس شبح قاماتكم، طاردا من حاراتكم ظلالا طارئة قادمة من وهاد بعيدة.

***

* شاعر من العراق مقيم في السويد.

لقطتان من شتاء حوائي...!

وفــاء أبــوزيد *

(1) وجهــان

هذه المسافات الطويلة بين الشوارع تصيبها بالإعياء.. كان الناس يمشون وعلى جلود وجوههم وشم الخوف يجذبهم مجهول غامض الى ما لا يعرفون. . جلست على دكة خشبية أمام مساحة من العشب الأخضر.. تلقفت سكونها كلمات عابثة من بعض المارين.. يئسوا.. فسكتوا ثم انصرفوا .. قابلتها عجوز خرفة:

تنتظرين ؟

– ليس شأنك

اعتراها الذهول عندما نظرت إليها .. كانت تشبهها في كثير من الملامح.. ارتبكت ..حاولت التنفس بعمق .. أغمضت عينيها.. (واحد ، اثنان، ثلاثة) .. (واحد. اثنان. ثلاثة).

شهيق .. زفير .. أووف.

أخرجت من حقيبتها ورقة مطوية أطبقت عليها أصابعها فاستشعرت قليلا من الراحة وقامت لتمشي رغم برودة الجو.. كانت الحديقة الواسعة قد غسلتها أمطار الصباح فسقطت عن أشجارها ستائر أتربة العام الطويل فصارت ذات بهجة.. ورغم غياب الشمس كانت مسحة ضوء غريب قد انتشرت فعمت المكان وأصبح للهواء الآن رائحة تذكرها بأشياء تجتاح دائرة مغلقة.. الشحوب يكسو وجهها مع لمحة حزن تزيدها وقارا.. نظرة أخيرة وكأنها تستودع المكان شيئا عزيزا.

عند مغادرة الحديقة وأمام بوابة الخروج الحديدية صافحتها ابتسامة العجوز وهي تجلس على دكة خشبية تطبق يدها المعروقة على ورقة مطوية.. فتظاهرت بالعجلة.. واستسلمت لطوفان من الزحام في أحد الأوتوبيسات

يوم ما من ديسمبر

شقوق منتشرة.. غائرة في كعب القدم وأطراف مثلجة.. متجمدة... وارتعاشة مزمنة صاحبتها حتى آخر الطريق .. جسد لا يتحمل هذا البرد.. برد ثقيل لم تشهده القاهرة منذ عقود طويلة..برد جديد!

(حاولي لو كانت لديك القدرة أن تتحملي شعورك بالانقسام.. دفء له إيقاع داخلي وصقيع أوروبي خارجي)!!

تدثرت بنفسها .. حاولت الغناء، خرجت الحروف مكسرة.. مبتورة (تذكري إن استطعت مقطعا من قصيدة أم كلثوم التي تعشقينها وترددين أبياتها بلا ملل.. اخلعي هذه الألوان الداكنة وتفتحي رغم جثوم الشتاء القارس برده).

أشارت الى التاكسي .. توقف .. جلست تفرك يديها تارة وتنفخ فيهما تارة أخرى.. مساحتان تتراقصان يمينا ويسارا وأغنية همجية تسحق الأذن.. وسائق يترك عجلة القيادة ليعد جنيهاته.. السيارة تسير بانطلاقها هي .. حرة .. لا تشعر بالخوف قط بل هي فقط تشعر بالبرد ثم تسلم قدميها للطريق.

في الشتاء تضاء واجهات المحلات قليلا وتتسخ عتباتها بالطين ولا يستحم الناس لأسابيع طويلة (تنتشر الشقوق في قدميك وتحتاجين لمزيد من الجلسرين.. حاولي أن تطلقي عنان خصلة من الشعر فوق الجبين وأن ترتدي قرطك المجلجل.. وأن تظهري شيئا من الفرحة) سيدة تعثرت في الطريق وفقدت توازنها ثم سقطت وانتشرت الضحكات البلهاء فشعرت بالخزي ثم انزوت في ضباب كثيف .. وفتاة تناثرت على ساقيها قطرات من الماء الممزوج بالطين بعد مرور سيارة مسرعة في بركة من الوحل ومع هذا لم تتركها أعين الشباب اللاهي .. وكادت تلتهمها وهي مقوسة تنظفهما..

ارتعاشة وفراغ يملآن صدرها .. (آه هو هذا المقطع «استشف الوجد في صوتك.. آهات دفينة .. تتوارى خلف أنفاسك كي لا استبينه» نعم حاولي الغناء).

تتعجل في خطواتها .. تسرع أكثر .. تخفت الإضاءة في الشارع الجانبي حتى تختفي تماما ،تبدأ الغناء بصوت واهن لا يسمع.. تصعد درجات السلم فيعلو صوتها شيئا فشيئا.. تدخل شقتها القاتمة المظلمة .. تغلق غرفتها .

يظهر صوتها سليما ،تردد باقي المقاطع.. منغمة .. تردد حتى يداهمها نعاس يصاحبه الدفء والابتسامة الطازجة.

***

★قاصة من مصر.



الكاف يعبث في كياني.. والقصيدة صامتة..

سعاد الكواري *

تتعكر الريح المصابة بالربو
والمعجم المنفي يجرّب وضع طبلته على كرتونة
ويجالس الكاف الحزين..
حشرات نافذتي تغادرني الى وجه مؤنث بالشطط
فتعود عاطفتي تلطخ نصف قلبي بالذهول
هل أدخل البصر الموارب بالوهم..
هل أدخل القفص الضخم..
بثياب نومي .. استبيح ظلال قلعته وأوصد دونه وبر الدرب..
لأباغت الزبد المهول لأجل ثلث منزل..
أو ثلث وشم يستقيم على القفل..
كل الدواخل تطبخ الكحل المريض.. وتنشد التوبيخ..
تحت رواشن العنق الوخيم..
حتى أقيس صفاء محبرتي فحين تشققت عن نعش أحلامي
أضاءت طعنة مشلولة
والرخو يركبني.. يلوذ بقامتي.. بنعيق جهدي..
والتشرنق ذاب في لون الشمس.. فيحيط بي خوفي..
تدوس على بساط الطيف.. يطلب سرب أسفاري..
وبعض قذائف الفل الطري..
علـيّ أداري أعين النبـع الشقي بداخلي..

***

★ شاعرة من قطر.
★★ اللوحة للفنان كريم الأسدي – العراق.

لتواشيح النعيمة ومديح زواجلها..

محمد الطوبي *

١ - موقف الفرح

لأني تعجلت عصف الفرح
قتلت بشدة عشقي
وجف من الراح وقت القدح

٢ - مملكتي أنتِ نيروزها

إن لي مملكة ذاكرة الصعلوك فيها
فضة الفتنة فيها أنت يا أنت بمجد
الملكات الباهر الرحبَ ادخليَها فأنا
المفتون يا سيدتي تغريبتي الولهى أغنيها
بما شاء الشذا واندلع الحلم على فجر ضواحيها
أنا المفتون من حيرني إلاك من ولّـهني
إلاك من يسبي جهاتي كلها إلاك يا النعمى
فأنخابي بروق تولع العمر على أرصفة التيه
وأنت الشمس في مملكتي نيروزها أنت
وأقسمت بأسمائك ألا امرأة تفتحها إلاك
زهوا وتيها

٣ - لك الأغاريد والزواجل ذاتها

صباح اليتم لي تغريبة الغرباء لي ولك الأغاريد
ومجد الحزن لي وضراعة الصلبان لي
ولك الزواجل ذاتها تأتي وتذبحني غواية
سالف حر طليق ضحكة الزرياب فيه
وسطوة الأنخاب فيه وشهوة العناب
أيقونية الأطياب تشعلها الأناشيد
تبارك زهوك الملكي مجدك ساطع الأنساب
من أسمائك الراوند والبشروش يأتي صبوتي
أشهى نبيذ حيرتي فيك انخطافي باهر الأسباب
فيك معفر الأسماء من أشواق إنجيل
ترتلها المرايا والعناقيد
أنا المفتون بايعت النعيمة في تواشيح المديح وهدهد
الصبوات أهرق بهجة النسرين في الآيات والنجوى
لتسكن بيعتي الغيد الأماليد.

***

★ شاعر من المغرب.

... ودون اقتراح بديل

عزمي عبدالوهاب *



أنت ...
تريد تقليم أظافري
وأنا ... لا أريد
هناك اقتراح بديل:
نعبىء النهر بأكياس صغيرة
حتى تتشقق شفتاه..

وعندما يعوي تحت أقدامنا
ككلب ذليل
نحشو جثته بالملح..
ونوزع آخر موجة منه
في مناديل النساء الجميلات
علهن يجففن أحلامهن
ويكنسن البيت من أزواج طيبين
(يجيدون الرجوع من الوظيفة بأكياس الفاكهة)
أقترح بديلا آخر :

★ شاعر من مصر.
التشكيل المجسم للفنان شاكر لعيبي – العراق.

الوسائد الخشنة
لا تناسب الشمس التي أصطادها بأصابعي
سأقلب الأيام بملعقة
تليق ببرد هذي الليلة من «ديسمبر»
طعم القهوة مازال مرا
أقلب .. مرا .. أقلب
لقميصك الأبيض جلال الموتى
في مواجهة الأحياء
أظنني في حاجة
لتحريض البن الراسب في القاع
ضد قميصك ..
ثم أخرج من ظهر النص نظيفا
كريفي:
يحب «السينما»
يقتنع تماما
أن حبيبته لا تخونه
لكنه ينتظر موتها الدراماتيكي
في نهاية «الفيلم»
ليبكي في الشوارع كضفدع أعرج
عندئذ
قد تخرج من صمتك
طاويا ملاءة النعاس عن عينيك
وفي محطات قطارات الدرجة الثالثة
سترى حذائي
واقفا تحت مظلة المطر
ستأخذه في حنان أبوي
وتعلقه أيقونة في صدر الصالة
ومساء العاشر من «ديسمبر»
تشعل شمعة واحدة
ليحتفل الظلام بموتي
ويجتمع أحبائي حول فنجان القهوة
يقلبونه بملعقة خشبية
وبينما
تزيح ـ أنت ـ الستائر
تتسلل شمس من درج المكتب
تصحو في صدري الكوابيس
وأقدام المسافرين
التي نسيها أصدقائي
وقبل أن ينظف الأصدقاء كلامهم
من سيرتي العادية
أطلع بينهم
لأفاجيء الفرحين
بضحكة صفراء
تسحبك من دخان سجائرهم
كنصل أثملته الدماء الصدئة
على خجل سينصرفون..،
فنرحل
أنت على كتفي قط يدخن نارجيلة
وأنا على ظهر حصان خشبي
في مظاهرة راقية
نطالب «أفلاطون» بالخروج من قصره
ليعيد الشعراء إلى جمهوريته
كدنا ننجح
لولا: الطماطم التي لوثت الشرفة
ودعاة الشغب ..، وجنود الأمن المركزي
نزج بين الحشائش
كجنديين خرجا من الحرب بلا أوسمة:
«إلى من تكلني؟
إلى بعيد يتجهمني أم إلى عدو ملكته أمري؟!»
أهكذا
واحدا أمشي
كنخلة ضاعت
في ظهيرة الجسد؟
لا ظل لامرأة
تسند الروح في سقوطها الأخير
هناك اقتراح بديل:
نعيد النهر لمجراه
ونلقي بالشعراء (نفايات العالم)
بالصف الأول نجلس
كأنبياء كذبة
ثم تمضي كجمجمة أنيقة
وأمضي لمذبحة الورد مرتبا
كربطة عنق
هناك،
سألهو
سعيدا
بوحدتي
ودون اقتراح بديل!!

***



ابراهيم الحسين *

صريف الملعقة

كانت مياه الكآبة- تلك المياه الآسنة - قد ارتفعت الى حلقومي حين كان صريف الملعقة الذي يرتفع أحيانا، يصير أكثر حدة، أو يخفت كما لو كان بابا بعيدا في ممرات قصية يبوح.. صريف الملعقة فوق زجاج الصحن، الملعقة بيد المرأة تجرجرها.. تجهد في ذلك فتلك وسيلتها أو هكذا كانت تظن أنها تأخذ أوهامك الثقيلة بعيدا عن رأسك، لتحلّل هناك. الملعقة التي حسبتها مطرقة، هل كانت تبحث عن منفذ بين متانة الجدار أم أنها كانت تختبر مواطن الضعف وليس صوت مرور الطعام أو هبوطه داخل العوالم التي تملك فكرة مبسّطة حولها كافيا لاجتذابك أنت بثقلك وثقل تلك الأوشاب الهائلة التي كنت عالقا بها، الصريف ينشط لأن محاولة انتشالك الأخيرة قد فشلت، وربما طرأت فكرة يبدو أنها أكثر جدوى من سابقتها.. صريف الملعقة كان كوتك الوحيدة آنذاك لتطل على وجه امرأة، ليمتد صمتك مثل يد تتلمس القماش الفريد الذي يجلل أعماقها. صريف هو عصاتك التي عثرت عليها لتدرك عمق الخيبة أمامك.

اللحاف

حتى اللحاف ، ذاك النسيج الرؤوف، الذي نحكمه حول الجسد، نحرص كثيرا ألا تكون القدم ظاهرة، ونختبر بطرقنا ألا يكون جزءا وإن كان صغيرا غير مشمول برأفته.. وكثيرا ما نجتهد في جعله على الوجوه حتى نقطع كل الطرق على الضوء.. كأن نريد أن ننفصل. نريد أن نكون مفصولين، تلك الرغبة الغامضة في تجريب القطيعة، تمهيدا للقطيعة الكبرى، حتى اللحاف برأفة نسيجه إذ ننهض تاركين إياه متكوما، أو ممدودا ممعنا في التواءات شتى.. تاركين إياه لتحديقة طويلة في الحفر المهملة حفرتها الأجساد في الفرش، متنكرين له، نتركه لكومته لالتواءاته التي يتمدد فيها، التواءات هي التجسيد الأقوى لخيباته.. حتى اللحاف ذو النسيج الذي يتشبث بالروائح يعرف أجسادنا، حتى هو لم أعد أطيقه فقد صار يتركني لأفكاري. هواجسي.. تُعمل في ضراوتها، تستفرد بي، تشتغل في مأمن من أثاث الغرفة الذي بتّ بعيدا عن عيونه.

***

★ شاعر من السعودية.

★★ اللوحة للفنانة نعمت الهوتي سلطنة عُمان.



لا أذكر شيئا قبل عماي

زهير أبو شايب *

■ اسم التراب

ما اسمه ؟
ما اسم هذا التراب الذي هـرّ
من جسدي المتساقط
؟؟
ما اسمه حين هـرّ
وحين تكوم تحت ثيابي
ولبّنته حائطا إثر حائط
؟؟
لي سماء أغيّمها
أدعيها كماشئت
أشهق ملء الينابيع في ليلها
ثم ألقفها حين تهفت بالأنبياء
ضيوفا علـيّ
وأسألهم:
الذي حبس الروح في حجر
والذي فيّض الأنبياء على عتبات البيوت
كليم التراب
المغير على كل شيء لينهبه
والمحدق في ظله كغريب.
ما اسمه ؟؟
وطني
أم بداية منفاي
معجزتي
أم صليبي؟؟
ما اسمه
؟؟

■ ضوء أسود

أمشي نحوك.. تنأى
أمشي
ملء خطاي المحبوسة في العشب
وحاشيتي الماء.
لا يتبعني الغاوون
ولا أتبع إلا عتمة رأسي
وخطى ملكي الضلّيل
وأنا الأعمى
أذكر أني لا أذكر شيئا قبل عماي.
وأنا الأعمى
من كثرة ما حدقت
احترقت عيناي
ورأتني، ألمع في طرف الليل كبيت النار
وأعبد ضوءا أسود
وأغير على الأشجار
إذا ابتعدت في الرمل
أغير على شيء الرمل المفرد
وحدي
والعتمة في القنديل
وحدي
تحت سماء عذراء
على وشك الماء
أنجم روحي
لأرى الطفل النائم فيّ
وأهبط في بئر ملأى ببكائي.
أحتاج إلى أصوات وروائح تحرسني
وأنا أفتح ظلي
وأضيء على الوديان.
أحتاج إلى سبابة طفل
لأشير إلى الماضي.
أحتاج إلى نار أخرى لأرمم أنقاضي.
أحتاج الى جسد
مغسول بخطيئته الأولى
كصباح شتوي.
لأراك
وأمشي نحوك
وحدي
لا يتبعني إلا الموت
ولا أتبع إلا عتمة رأسي.

★شاعر من فلسطين.

قصــــــائد

زاهر الجيزاني *

خطوط المشقة

بعدما رجع الجند
يحكون ما فعلوا بالقتيل الذي قتلوه
بعد ما سلبوا سيفه
وسراويله
ومقانع نسوته
والطعام القليل.
بعد ما ابتعدوا يسحبون الغنائم
والشمس كادت تميل.
في احمرار الغبار الثقيل.
كان وجه القتيل.
شاسعا كالسماوات تهبط منه الرسائل
والضوء،
يصعد في شفرات الكلام الجميل.
كان وجه القتيل
كتبا وندامى
ومجالس ليل طويل.
وكانت خطوط المشقة في خطوات المسافر
أو في عيون الدليل.
وكانت لنا في القليل.
الذي كنت آمله،
آه لم يبق حتى القليل.

النهار انقضى

.. النهار انقضى
انقضى يا إلهي .. النهار.
ولم يبق منه سوى شرر
في زجاج النوافذ أو في أكف الصغار.
النهار انقضى.
والضياء الأخير مضى،
هل أعد الحصى في المدينة
أم أجمع الثلج من عتبات البيوت؟
لقد جنت الناس
وانفرطت رحمة الله
واصّاعدت كتل من دخان ونار
وصك الشوارع صوت نذير
فقد لا يعود النهار
أقـل عثرتي
يا مقيل العثار.
المساء أتى
ثم أقفرت الروح
وانفجرت وردة
وتكاثف فوق البيوت الدمار.
أقـل عثرتي
يا مقيل العثار

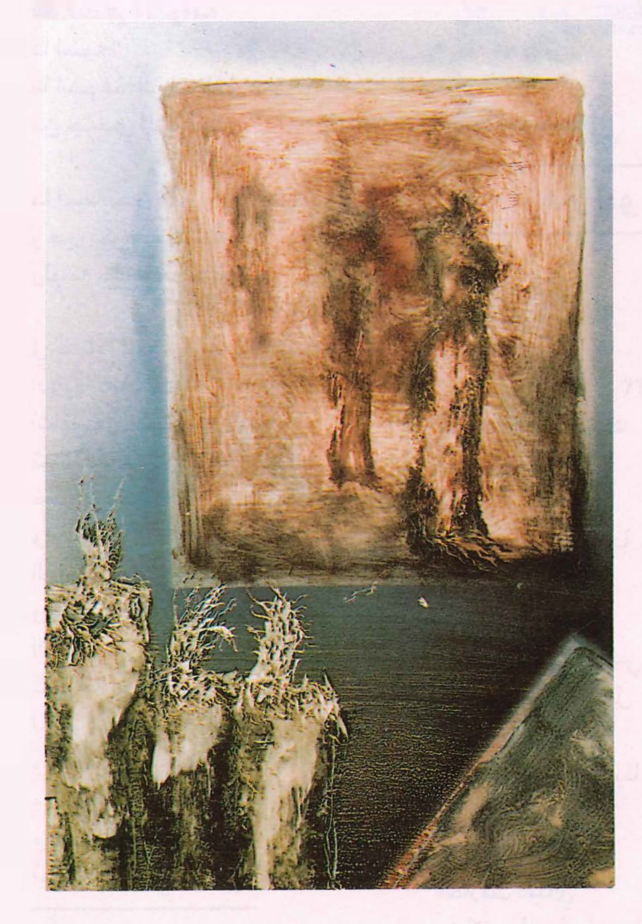
دورة الشاي

.. أشـهد
أنك تسمع هذا الكلام
وترد الجواب
فكن لي شفيعا
فقد أثقلتني الهموم
واتعبني
أنني لا أرى أحدا
فكيف أبدد هذا الوجوم؟
على سلم فارغ
وسطوح كئيبة.
ولا تنتهي دورة الشاي
منذ الصباح
ولا ينتهي في ظلامي
صفير الرياح
أشهد
أنك تسمع هذا الصياح،
الصياح الصموت
وأشهد
أنك تعرف كيف نموت؟

وجه وديان

.. إلهي
أعني .. على وجهها كي أراه
أعني .. أرتب ضحكتها
وانتقالات أقدامها
واتكاء يديها.. على حائط البيت
أو تلتوي قدماها وتسقط
أو تبتدىء في البكاء
إله السماء البعيدة
يا صانع النور والطين والماء
ويا فاتحا بابه للدعاء
ويا مانحا سر قوته لقلوب سواه
أعني .. على وجهها .. كي أراه

***



★ شاعر من العراق.

★★ اللوحة للفنان حسين عبيد – سلطنة عمان.

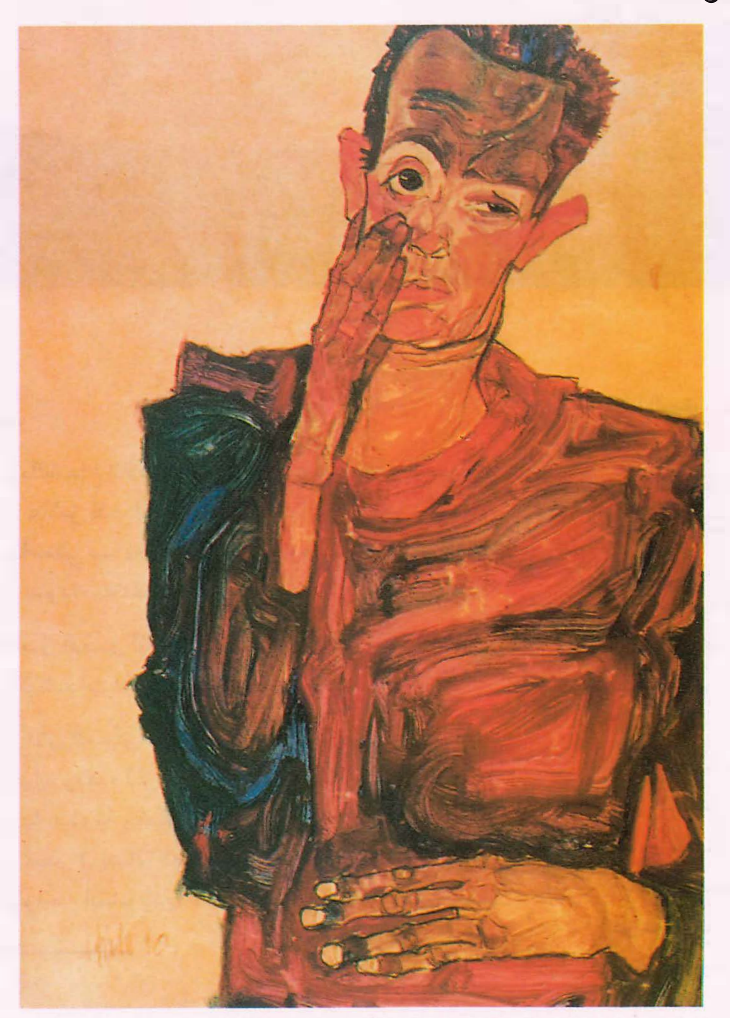
وردة الهذيان

عصام ترشحاني *

أشعلتُ الحمى
في شجر الليل طويلا
وسحبتُ الآفاق
من الغيم بأجنحتي
وبمنجل لغتي
أولجت رؤاي،
وما يتشظى
في حقل الهذيان
كم جاءت،
تلك الصور الملحدة إليّ،
إشارات جاءت
وجحيما في اللمحة،
تخرج من ظل الماء،
وظل النار،
الى القلب الكوني
هي ذي ..
في ظلماتي المبهرة
تزيح الوهج
وكلي منصهر في كلي ..
هو ذا وهجك،
ينزح بالرجفة
والكلمات بما يشبه جسدي
تضرب أمواج الرؤيا
قلقا
كان الإمطار
نبيذا
يهذي
ويصاب بأنثى المعنى
هل توحي الظلمة،
حين تقاطع ظلمتها
بالنور الحالك شعرا
أم بالآلهة الأولى
وهي تكدس دهشتها؟
سأسمي..
ما يجلس في حضن النار،
شرودا
وأوشي دمه
سأسمي الهاجس روحا..
لألدّ غنائي
وأزف إلي.
جمجمة الأرق الأخضر
ما يرقص في اللهب المجنون،
ويطفىء في الكشف الآخر،
غيبوبته..
تلك قناديلي
تستشهد في حلم النبع
وتلك لذائذ سهوي
تتحدى البوح الداكن
بقطاف بكارات أخرى

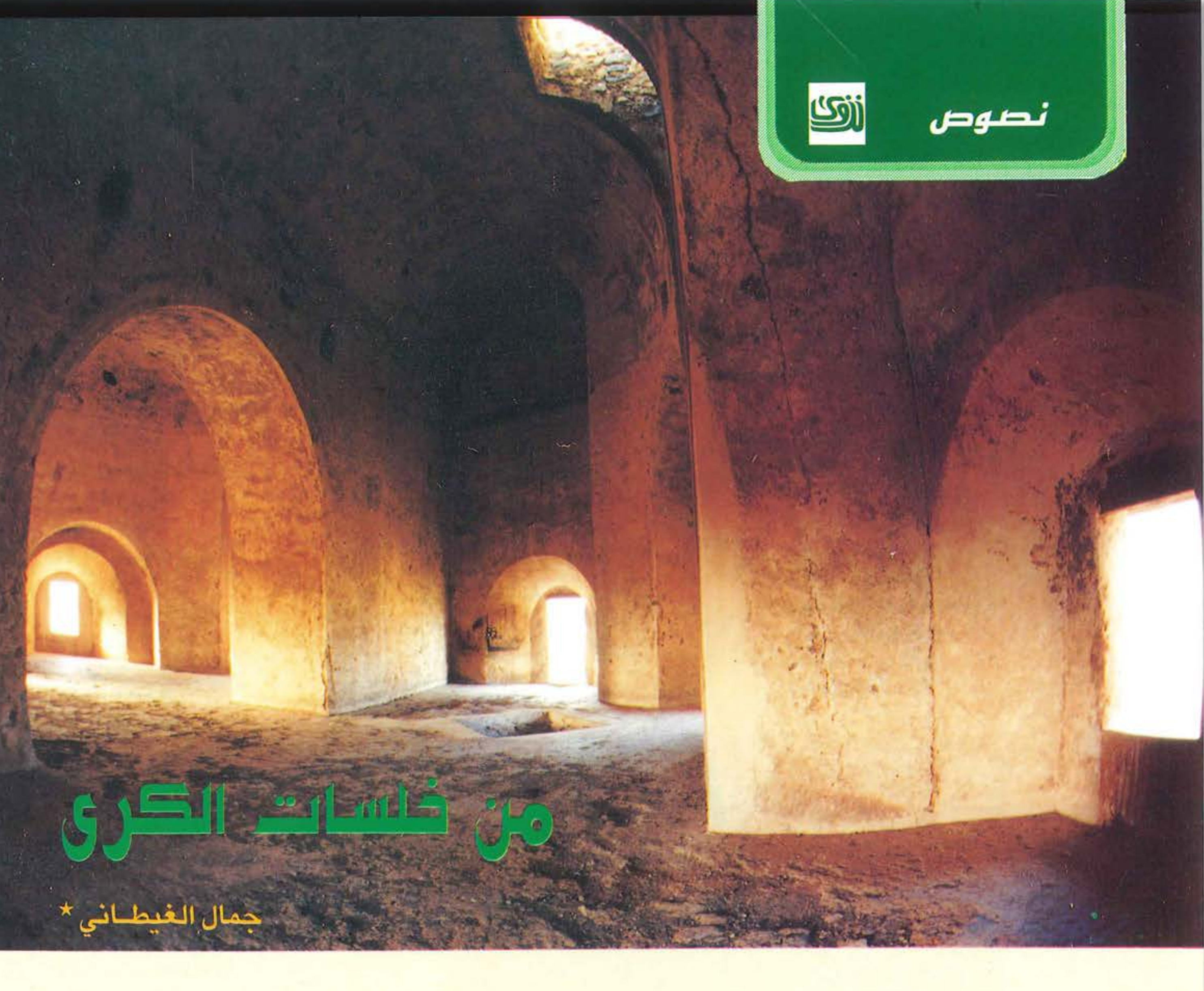
* * *

كنا ....
والتكوين يريق غرائزه
نرتشف المطلق
من أعجاز نبائذه
كنا ...
في الأبعاد القادمة
لأجساد حاملة
بركنة الموت
نطوف على سكرات الخلق
وآناء الأسطورة
ندعو ....
بجنون شهوي
ندعو الخالق
أن يهجر آلاء قيامته فيها
هل كان الباطن،
يقدح باطنه
والرائي
منتحراً
يسقط في علياء الصمت...؟
من صعق ذاكرة الدم،
وحاسة إبصار النسيان
وصادم بينهما
صاهرنا ...
حمل الحلم الحارق،
في الكلمات المحروقة
واستل خرافتنا
وكما نذهب فيما
نحرثه سحرا ونغايره
يذهب كالعارف
لكتابة ما يرتاب،
بعنقاء الحب....



★ شاعر من سوريا.

★★ اللوحة للفنان إيجو تشيلا – النمسا.



من خلسات الكرى

جمال الغيطاني *

بريقــة..

شغفي بالسماع التركي قديم، دلني عليه مطلع الستينات أديب متمكن، عاشق للحياة صحبته زمنا، أعنى محمود البدوي رحمه الله. كنا نمشي ما بين قبة الغوري ومسجده، كان يحمل حقيبة أوراق سوداء، عندما قال:

«وفي الليل أدير المؤشر الى اذاعة استانبول. اسمع البشارف والموشحات فأجد منها ما يحدث عندي شجنا..».

لا أذكر الآن السياق الذي قيلت فيه العبارة، لكنني أستعيد اصغائي الأول. وبعده لزمت، لا اعرف اللغة، غير أني ألممت بالأصوات، لها عذوبة وتمكن، حددت مواضع البث ومواقيته. وسجلت ما تيسر في ليالي الصفو عندما يصل الصوت نقيا، واضحا، خلوا من التشويش. خاصة ليالي رمضان التي يمتد فيها السهر حتى مطلع الفجر. كلما سافر صاحب إلى هناك رجوته احضار بعض التسجيلات، هكذا تجمع عندي ما لا بأس به، غير أنني لم أكف عن التطلع إلى الرحيل، ونزول تلك الديار لأختار واصغي الى الاصوات الشجية اذا ما سنحت الفرصة. الى ان تحقق ذلك عام ثلاثة وتسعين، عندما جئت الى استانبول وأقمت بها اسبوعا. جئتها من قبل عابرا. مرة امضيت فيها نهارا عندما قطعت المسافة بحرا من الساحل البلغاري في مركب سياحية، والثانية لمدة ثلاث ساعات وكنت في الطريق إلى بغداد من وارسو. والثالثة عندما وقع خلل في الطائرة المتجهة من القاهرة إلى موسكو. امضيت ليلة غريبة لكن ما جرى خلالها لا يناسب هذا التكوين. خلال الايام السبعة جست في دروب المدينة القديمة. تدثرت بظلالها. واحتويت لحظاتها الغروبية. رمادية مبانيها، انتشيت في مقهى علي باشا مدرسة، القائم بين مقابر دراويش المولوية الغاربين. ترددت مرات على المعرض الفسيح للأشرطة والاسطوانات

* كاتب من مصر.

السوق الرئيسية، كنت متعبا لكنني راض بما اقتنيته.

توقفت عند ساحة صغيرة تعبرها العربات، لحظات مغادرة القوم المباني الضخمة والمتاجر، يتدفقون الى الطرقات، الى الحافلات، الى أماكن الانتظار، بعد قليل تقفر الطرقات، تخلو إلا من الغرباء وسفي الرياح وزخات أمطار متفرقة وزمن غارب.

كنت متعبا بعد تجوال ساعات. استندت الى عامود صغير من حجر، لم اتوقع شيئا غير عادي، شغلني الوصول الى الفندق، عند هذا الحد جرى ظهورها.

لم تكن راجلة. انما بزغت راكبة، تقود سيارة رمادية، تتطلع إليّ كم استغرق بقاؤها في مجال بصري؟

التحديد وعر، لم يكن ظهورها الا عابرا، مفاجئا، لكنه أمتد عندي إلى ما قبله وما بعده، هذا الظهور المباغت، الخاطف ليس جديدا عندي، جرى لي مرات، أذكر منها صباح ذلك اليوم، عندما كنت اقف مطلا من نافذة قاعة الرسم بالطابق الرابع من مبنى المؤسسة القريب من النهر، كنت اعمل بها مصمما للسجاد الشرقي الذي درسته، خاصة الشيرازي والتبريزي وبخاري الياقوتي الذي برعت فيه، كان الضوء حليبيا والوقت معينا والفراغ محلى بالوهج القادم من فرن الحلوى هناك في الطابق الاول، كنت افكر في نخلتين بالتحديد قائمتين بفناء وكالة بازرعة في الجمالية، كيف نفذتا من زمن الى زمن حتى وصلتا الى وقتنا؟، فجأة فتح الشباك المواجه، رأيت انثى بهية، روية، تفرد ذراعيها، تواجهني عارية تماما. ولاأظن أنني قابلت نهدين في مثل شروع ونفور واكتمال ما ووجهت به، لم استطع ابداء أي رد فعل، وعندما كدت افتح فمي اغلقت النافذة. وانتظرت اربع سنوات، مدة مكثي في المؤسسة قبل أن أغادرها مرغما، منفيا إلى الجنوب، لم تفتح قط. ولا أراها إلا مغلقة كلما مررت وتطلعت، ولم أنقطع لعل وعسى!.

مرة أخرى. كنت في روما. بعد منتصف الليل توقفت العربات عند ظهور الضوء الاحمر، إلى جواري واحد ممن أحببت وصحبت وتمنيت دوام الرفقة، غير أن القدر لم يسعفني ولم يمهله، أعني شادي عبدالسلام صاحب المومياء رحمه الله. كنا في نشوة بتأثير نبيذ جيد، وطعام بحري ممتع، ولا أذكر الآن موضوع حوارنا، لكنني أكاد أرى لحظة فتح باب العربة المجاورة واندفاع شابة عارية تماما، حافية، ضفيرتها الشهباء الغليظة، تهتز على ظهرها وتناوش مفرق ردفيها الأشمين، صحت:

«انظر ياشادي..»

تجري بين السيارات التي بدأت الحركة.

«شادي..»

«خلسات الكرى العمل الجديد لجمال الغيطاني، يتكون من وحدات سردية متصلة، منفصلة، تحكي تجارب العشق المستحيل، وعلاقات الحلم. منها تنشر نزوى هذا النص.

تطلع متمهلا، قال بتأنيه الذي عرف عنه إنه لا يرى شيئا، وحتى الان لا ادري اذا ما كنت رأيت ام أنه لم يشاهد شيئا كما أصر. غير ان تلك الملامح التي برقت قرب السوق المغطى احاطت بجهاتي، لم أدر أن جملة نطقها محمود البدوي ستتجه بي الى حيث ألقى ما ألقى، ولا أعنى انبثاق هذه الملامح البديعة، انما جرى لي ما يتصل بتلك الديار ما سأذكره في موضعه. علق الوجه كالأيقونة في فضاء روحي، اعتبرت سنواتي كلها منذ أن أصغيت إلى عبارة البدوى مقدمة لرؤيتها، لكن.. ما هذا كله إلا تفسيرات ومحاولات للتهدئة، لتقوية الأمل الحاث على وقوع البصر عليها مرة أخرى. احتواء طلعها النضيد.

استنفرت

التشبيه وعر، لكن ما بقي عندي منها لونان أثنان، أصفر وأزرق بكافة درجاتهما، واشتقاقاتهما، صيغ شعرها الأشم، المسترسل من كافة اللحظات الغروبية.

موضع عينيها حقّان من فيروز مصهور. زرقة صافية تفيض وتضفي عمقا، وكان ممكنا أن تطغى لولا أنها مؤطرة بالضوء. عنق نفرتيتي الميل، وضع الجلوس ملكي، سيادي، منه الأمر وله الطاعة.. هل أومأت؟

اختفت عند المنحنى، من المستحيل اللحاق بها، هي راكبة وأنا راجل، تطلعت إلى الجهة التى قدمت منها. حدقت، أمعنت. لو اشرقت تلك الطلة، لو تكرر هذا الظهور، يبدو أن انتظاري طال. أوحشت الطرقات. وأعتمت الاركان. ودنا شرطى مدجج، طلب أوراقي. اعاد الجواز الأخضر بعد تفحصه وتطلعه الي مرات، لم أعبأ. كان ثمة دفء كامن يتحول ببطء الى لهب، هل بدأ معها؟ تذكرت النقاش القديم حول النار، أهى كامنة في الحجر أم نتاج تفاعلات؟

نسيت حذري، خشيتي من المخاطر المجهولة التي أتوقعها وأخشى وقوعها في المدن النائية، صرت إلى حال خبرته من قبل، لكنه لم يبلغ هذا العنفوان، لا القعاد ولا الوقوف ولا الرقاد جالب للراحة، أثق أن توقفها لحيظة في مواجهتي، تطلعها إلي يتضمن رسالة، يحوي نبوءة.

ما مضمونها؟

هذا ما أحاول أن أقف عليه، لم ألجأ إلى عربة أجرة إلا بعد منتصف الليل، في الفندق تجاهلت الاسئلة وأجهضت أي سعي للحوار، نزوعي الى الانفراد أقوى من أي دافع آخر، في اليوم التالي جئت، رهبة الغسق تعكم قلبي، لم يكن مشروع إقامتي مجرد فكرة، انما وضعت الخطط قبل نومي، لم أدر أنه سيتفق لي بعد حين غير بعيد، صباح اليوم التالي رتبت حاجاتي، سفري بعد الظهر، كنت امشي كالمنفي مع أنني أعود الى موطني.

لم أكف عن استعادتها في لحظات صفوي، ونوئي، عند إقلاعي، عند وصولي، في كل جمع شاركته. لكنني لم أتوقع قط أن استعيدها. أن يتجلى لي بريقها الناعم، النفاذ، القارىء المقرىء، هناك حيث لا أتصور. ولهذا تفصيل أذكره ليس لغرابته، إذ عرفت امورا عجيبة، واخرى مثيرة للروع، لكن أدون ما عاينت لخروجه عن كافة ما عرفت، وسائر ما تمنيت.

جبرينية

رأيتها، انفردت بها وجرى بيني وبينها ترسل في عُمان، انفجر حضورها في استانبول وجرى التحقق في حصن جبرين، لكن.. قبل التطرق لابد من وصف حال عرفته، أعني تحقق ما نتوقع حيث لا يخطر لنا ببال، وربما كان الموت أجلى مثال. ذلك أنه يواتي بغتة، حتى مع تهيؤ الحال، مثل الحرب وسلسال المرض، لا يمكن تعيين اللحظة التي يكتمل عندها ويحل، لا يرصده إلا صفوة من خلاصة القوم أوتوا قدرة على رصد دبيبه والمصالحة معه، ومن هؤلاء ندرة يمكنهم التنبؤ بدقة.

أما حالي فوعر، ذلك أني دائم المنازلة لمن لا يدرك، لذلك طال صراعي مع نفسي، ليال ثقيلة الخطى تدب علي أتوقع اكتمالي، ألا تطلع علي الشمس، غير أن ما أتوقعه لا يتحقق. لم اكف رغم يقيني غموض اللحظة، وجهلي بالمختتم، يطول عنائي فيخيل إلي أن احتضاري بدأ عند ميلادي!

ما نرغبه، ما نرهبه، يحل دائما حيث لا نتوقع، خرجت من الفندق ذلك الصباح الحاد، مضيت بصحبة صديق حميم، أحمد الفلاحي نزيل مسقط، عرفته عند اقامته القاهرية التي امتدت سنوات عديدة، نادر لقاؤنا إلا أن الود موصول. وإذ نلتقى بعد غيبة سنين نستأنف حديثنا فكأننا لم نفترق إلا بالأمس.

مررنا بنزوى، توقفنا بأسواقها وحصنها، وتحسر صاحبي على نقص المياه في أفلاجها وموت كثير من النخيل، وتناقص الخضرة، جلنا بقلعة الرديدة توقفت مصغيا الى الصمت داخل الأفنية الداخلية حيث اللانهائية مستوعبة، والأسوار لا تلغي الإحساس بالخلاء الممتد، ثم.. بلغنا جبرين. وعند دنونا أدركت أن ما مررنا به مجرد مراحل، مدارج وصول إلى هذا الحصن وردي اللون، منذ اقترابنا بدأ عندي استنفار غير مبالغ فيه. بيوت قليلة متباعدة، متواضعة، النخيل غالب والاشجار قليلة.

بعض الأماكن تمنحني الاحساس بالبداية، وأخرى تؤكد لي نهاية ما، هنا مفتتح الخلاء الكوني، أفق راسخ هادىء قريب، بعيد، وسطه ينبثق البناء، من مسافة معينة يبدو دائريا، مصمتا، مع قطع مسافة باتجاهه يبدو مربعا، ثم مستطيلا، متصلا ببعضه ومنفصلا، إذا وقف المرء القادم من عمق المدى يراه كما يشاء، مستطيلا أو دائريا، جدران مصمتة تماما أو

مرشوق الفتحات، بالنسبة لي جرى عندي توقع وتشوف.

باب صغير مؤد إلى الفناء التمهيدي، باجتيازه يتم العبور من حضور إلى حضور، من واقع الى آخر مغاير، بل.. من كون إلى كون، باب ضيق. لا ينبىء أبدا بما يليه، لا يتيح الولوج للقامة المنتصبة، لابد من انحناء شديد، لعمق الصمت يمكن الإصغاء إلى صوته. هسيس يرى بالنظر.

سجن الى اليمين، عند الحافة، أول ما يقابل الداخل، وآخر ما يراه الخارج، فتحة لا تتيح الدخول الا للمنحني، مخزن التمر، تمتد داخله ألواح خشبية بينها فرجات تتيح للعسل أن يتدفق إلى أوان خزفية، نرتقي درجا سهلا، محرضا على الصعود، على الإيغال، عند مستوى مرتفع قليلا حجرات النساء، تحتهن مباشرة السجن، سقفه أرضية جناحهن، أرصد الرغبات المكمورة والفورات المقموعة، والأحلام الكابية. أجيل البصر مصغيا، أصغى إلى المتبقي لا أدري أي تعبيرات مرت، بدت، دعت صاحبي أحمد يتساءل:

«فيه شيء».

نفيت، عاد يستفسر

انت متعب؟

قلت: أبدأ.. أبدأ.

لكنه بدأ يتخلف عني، يتيح لي الانفراد، ولا يتكلم إلا نادرا. حتى أدركت بعد لحيظات أنني بمفردي، وأنه ينتظر في مكان ما، وأن اللقاء سيتم في النهاية، المسار محدد، صارم، مرتب.

ممر قصير، بداية سلم متعدد الدرجات، ضيق، زاوية ارتقائه مصممة بحيث لا يمكن رؤية آخره حتى مع الصعود، مستمر، ما من شيء يليه. هذا ما خيل إلي في الممر القصير، أيضا في جناح النساء، يبدو أي جزء وكأنه الكل، لا يليه شيء.

قوس حجري يعلو السلم، وللأقواس عندي شأن، ولي في مواجهتها أمور، وللأقواس أمة في مسجد قرطبة الجامع، المنحنى عندي أقرب، إنه الانسب والأدق تعبيرا عن المسيرة، فكل الخطوط. كل الطرق بها ميل، ولو أنها مستقيمة لما أدت الى غاية، فلا يؤدي الطريق إلى آخر الا اذا كان به ميل، الاستقامة وهم، لان الكوكب دائري، والكون اكري.

أعلى القوس أبيات، أتوقف لأقرأها، ثم لأنسخها..

نزلنا ها هنا ثم ارتحلنا

كذا الدنيا نزول وارتحال

ظننا أن نقيم بها ولكن

مقام المرء في الدنيا محال

٣١ محرم ١١٣٩ هجرية

ما يقرب من ثلاثة قرون، من انشد الابيات رحل، ومن كتبها مضى، ومن يقرأها الآن سيتبعهما.. اقرأ ما يلي الأولى.

ولابد أن اسعى لأشرف رتبة

واحجب عن عيني لذيذ قيامي

وأقتحم الامر الجسيم بحيث أن

أرى الموت خلفي تارة وأمامي

ينتهي الدرج إلى بسطة تليها زاوية. باب خجول متوار. حجرة فسيحة، نقية الضوء، تبدو مصمتة، لكن بعد تدقيق أرى نوافذ وبابين، لا تظهر الفتحات الا عند الحاجة اليها.

أتأكد مما وضعت يدي عليه. كل موضع يبدو كأنه الغاية، المحطة القصوى التي لا تليها اخرى، لكن.. عند لحظة معينة، موضع بعينه، ربمامع الحركة، مع النظرة، مع حلول خاطرة وافدة، مع بلوغ نفس معين إن شهيقا أو زفيرا، ربما مع دفقة قلب، ترى.. كم دقة، كم خفقة منذ رجفة الأولى حتى رعشة الاخيرة، هل يمكن الإحصاء والتدقيق، مع مراعاة التمهل والهروع خاصة عند تحقق العشق؟

مع توالي الانفاس تظهر الانفراجة، تبدأ الصلة بالمرحلة التالية، هكذا يتقدم المكان مصحوبا بالزمن الخاص به، تولدالغرفة من سابقتها، يخرج الممر من الممر، ويلي الدرج شبيهه، هكذا يمكن الاستمرار إلى ما لا نهاية، أو.. إلى حد معين يصعب التنبؤ به، بل إن بعض الأماكن توجد بمجرد التفكير فيها. وتختفي مع اضمحلال التصور، هكذا تتباين المساحات طبقا للحالة النفسية التي يمر بها المرء، فاذا كان مغموما وعنده شجى تتقارب الاسقف وتدنو الجدران. وبحلول الفرح وتفجر النشوة تتسع الصالات ويبدو بعضها أفسح من ميدان.

رغم فرحي وانبهاري باكتشاف الخاصية لكن قلقا بدأ يسري، اصبحت الان اتوقع غرفا أو قاعات تالية، هكذا يقوم ما تخيلت، ويمتد ما رغبت، فمتى المخرج؟

اين سألقى صاحبي احمد الفلاحي؟

لابد ان من سبقوني كان لديهم تصور محدد، مسبق، يعرفون عددا معينا من الغرف والصالات والطوابق، أوصاف مدونة لا يستطيعون تجاوزها، لكن ما وقعت عليه، ما تأكدت منه لم يخبر عنه احد.

استعيد ملامح صاحبي، هل كان يعرف؟ هل اطلع على ما بدأت أدركه منذ بلوغي أول الدرج؟ عندما بدأ يتراجع ليتركني اتقدم وحيدا. لماذا لم يطلعني اذن؟ دائما ينظر الى حائرا، مستفسرا. حجمه الدقيق، نحوله الهادىء، لحيته وعيناه العميقتان، كيف لم انتبه الى طلته الماضية الى بعيد، كيف لم انتبه؟

أتمهل.. كم مضى علي؟

تنبىء الساعة حول معصمي انني امضيت ساعة أو ساعتين منذ ولوجي، لكن يمكن ان يكون ذلك اليوم او امس او الشهر الماضي أو منذ عامين أو بعد سنوات!. للزمن ايقاع خاص. والا لماذا أوقن انني تقدمت في العمر مدى، وانه دفع بي

عدة مراحل بعيدا عن لحظة ميلادي. جرى الكثير في الزمن القليل وهذا ما سيقع لي مرة اخرى في وضع أجلى وأوضح، أمضي بطيئا مستوعبا ما يتكشف لي. خصائص وأحوال لا تبدو الا لمن عنده التمكن واحتمالات القبول. من يحدد؟ من يفرق بين من يتفقد البناء فلا يدرك منه الا الجدران والقاعات والممرات والمنحنيات، وبين من ينشيء التكوين طبقا لما يتراءى له، لما يرد على مخيلته؟

لا اعرف، وما من اجابة شافية عندي، أو لدى صحبي من أهل عمان، الذين عرفتهم على البعد، أو اولئك الذين اقتربت منهم مثل صاحبيَّ الفلاحى والرحبي، عند مرحلة معينة تفتحت لي طاقات اربع، كل منها توازي جهة من الجهات الاصلية، من احداها كان الامام بلعرب يتطلع في لحظات معينة فيرى الضفاف كلها قبل حوالي اربعة قرون، يجتاز الواحة المحيطة ببصره، والمرتفعات النائية او الدانية، يبلغ ضفاف الافلاج والانهار الجارية والبحيرات الشاسعة والمحيطات الخضم، الضفاف الفاصلة بين اليابسة والماء، بين المحدود واللانهائي،بين المدرك المعاين وما لا يمكن بلوغه، انها الفوارق!، أدقق حتى أدرك مسارات كل تطلع تم عبر تلك الطاقة، بل وألم بالانعكاس الواقع على الحدقتين، اصغى الى اصداء شهيق وزفير لعابرين قدامى.

ابلغ قاعة النجوى، مسطيلة، ممتدة، لا يتم الجلوس فيها إلا لفرد، بشرط أن يصمت، أن يتأمل، أن يطرق متأملا، مدبرا فحص الاحوال، فاذا خرج عن هذا الحال اختفت.

القاعة التالية للمفاوضة، كان الامام بلعرب بن سلطان اليعربي يجتمع فيها بمن جاء لمشاورته، او نصحه، أو مفاوضته، لا يكون بمفرده رغم انه يبدو للقادم، الغريب وحيدا، ذلك ان الحجرة محاطة بخندق يكمن فيه حراس اشداء مدربون على الظهور المفاجيء عبر الابواب المتحركة المخفاة بابسطة فارسية، ، يظهرون عند سماع صوت معين فلا يقدر على ردهم احد.

مكثت وقتا غير محدود في قاعة النجوى، لا أظن انني بلغت مكانا في شتى مرات ترحالي يجسد الاحساس بالعزلة كما ادركت في تلك القاعة، بعد قصي، ونأي موغل. لم اعرف هذا التوحد بالصمت حتى في ايام سجني بزنزانة القلعة المعزولة. هنا.. تنبت كافة الصلات، حتى لتكف الصور عن التدفق الى الذاكرة، يتلاشى كل صدى.

دخول من باب، ودخول يليه، ما من خروج. لا يتشابه ارتفاع بآخر، كل موضع طابق بمفرده حتى وان كان موازيا، كل غرفة أو ممر أو موضع ذو قياسات وزوايا مغايرة. كأنه غير متصل بما يليه مع أن الجدار واحد في احيان كثيرة.

لا اعرف كيف وصلت الى قاعة الشمس والقمر، المؤكد انها لا تلي غرفة النجوى. عبرت قاعات متتالية لابد من المرور بها بسرعة. احيانا.. يجب الركض ، ولكثرتها من الصعب استعادتها او استرجاع تفاصيلها. عند الوصول لا يمكن للداخل الا التطلع تجاه النوافذ الطولية، المزخرفة، الزجاج الملون المحيط بها المعشق في الجبس ناصع البياض. تتوزع على مجموعتين، كل منها تضم سبعا، محصلة، منفصلة.

سبع نوافذ للشمس

سبع نوافذ للقمر

ضوء الشمس الاصفر بكل درجاته لا يتخلل نوافذ القمر. ضوء القمر الازرق لا يعبر فتحات الشمس، اما هسيس النجوم فينفذ منها كلها، يتركز في ليالي غياب القمر حتى ليمكن قراءة كتاب دقيق الحروف.. هكذا جرى التصميم، وهكذا شاء المصمم، لكن.. هذا ليس كل شيء،، اذ وضع الامر بحيث تكشف السماء من كل نافذة عن بعض مكنونها ،فمن النافذة الاولى - شمسية او قمرية - يمكن رؤية الابراج كلها، ومن الثانية تبدو مجرة درب التبانة بما تحوي، ومن الثالثة تلوح كوكبة الفرس كأنها في متناول اليد، ومن الرابعة يمكن بعد تدرب وصيانة رؤية الأكوان الموازية..

في كل لحظة يتبدل الضوء، يتغير، من هنا تلوح درجات يصعب حصرها لكل من الازرق والاصفر، أما دخول الشمس فيتم بهدوء خافت، لا تبعث قيظا ولا تنبيء بحرارة، يكون الفرق شاسعا بين ما هي عليه في الخلاء الصحراوي المحيط والفراغ الرطب، العفيف،، اللطيف، المضموم، لا تتغير الحرارة ولا تتبدل ان صيفا او شتاء.

استعدت وقفة صاحبي الفلاحي. رعدة سرت عندي.. بقدر ما فيها من رقة بقدر ما تحوى من غموض. هل توقع امرا؟

يغمرني الاصفر بصحبة الازرق، يتدفق ليحتويني، عند درجة معينة، تتشكل ملامحها موزعة على نوافذ الشمس. نوافذ القمر، كونية الطلع اذن، تلك الملامح لا تمت الا لمن اخضعتني لها عند السوق المغطى في مدينة استانبول، جبرين هناك. السوق المغطى هنا.. لافرق، تتضام الامكنة عندي بعد ظهورها متنقلة بين النوافذ الاربع عشرة، مصاغة من لونين لا غير، تماما كما طالعتها اول بارقة، دانيا من ممشوقية قوامها، وأنوثية فيضها عبر الخلاء السحيق، لاغيا كل ما عداه. طاويا كافة ما عرفت..

* * *



سالم آل تويه *



مللت مني، فهبطت الى الشارع، واتصلت بصديق.. ولكن الهاتف تقيأ البطاقة، فقذفتها الى القمامة. قلت: أمشي الى البحر، فالجوع سيقتل الزرقة الضئيلة لسائر أيامي الفارطة.وفي الطريق مررت بحانة..قلت: أكتري ذهبا للنوم، وصعدت،وإذا بعينين ولطمة..ثم لا أدري كيف سوّل لشارع ضيق أن يدحرجني، على عربة بنصف إطار أوقفتها قدم مجنون،قال فمه: خذ هذه الحقيقة، وأدخلها إلى جوفك.

وناولني صرة..

(٢) ما كتبته قبل شهرين

(أ)

من إحدى قصص جميل حتمل خرج جميل حتمل تائها، بعد ست علب رديئة ، مضى الليل دون أن تسلمه للنوم. وحالما وجد جميل نفسه خارج النص، هبط الى مقهى على حافة حانة في باريس، وهناك التقى بالمرأة التي يحب، المرأة التي تركته. فعاد تائها الى الشارع. حالما فعل ذلك فكر : إن النوم كلب كسول، ينام، ولا يطارد أبدا.. فبدأ يعد الى الألف ... دون جدوى.. وأخيرا دخل قصة قصيرة من «كتاب الرمل»،وأخذ يتجول، ويدنو من فرح انقض عليه فجأة ..كان جميل يحتمل اللقاء بـ«بورخيس»، ويتهيأ لعناق طويل، إلا أن بورخيس كان في قصة أخرى- من نفس الكتاب - كتاب الرمل - ولا يعلم عن هذه الزيارة شيئا..

(ب) الروح

- إذا التفت وراءك فلا توقظني.. ولا تخف يا رفيق ..
- نحن فوق عظامنا..
- هل عدنا الى النور أم الى الظلمة !..
- أم لعلنا بينهما !..
- إني أسمع الريح تعوي عند الباب..
- أزائر جديد ؟..
- كم سلخنا في ترميم الصعود!..
- أزائر؟..
- رفيق يتبع الأثر..
- يمحو الأثر..
- من .. يحفل بهذه الكارثة!..

لم تكن أربع أيد تنبش قبرين، لكن قبرين انفتحا، وفاحت كارثة:

- هل هذا أنا؟
- وذلك أنا؟
- أنظر : بهذا الفم لا أدري : ماذا مضغت.. ماذا تفوهت .. ماذا قبلت ..
- بهذه اليد قفلت جائعا الى البيت..
- هل كان جميلا؟..
- هل يدري هو: أكنت جميلا ؟..
- أله باب؟..
- لا يطرق .. لا يدخله، ولا يخرج منه أحد غيري..
- أنظر .. انظر وراءك!..

★ كاتب من سلطنة عُمان.

اللوحة للفنان حسين الحجري - سلطنة عمان.

– إنه الباب يفتح..
–أسنظل عالقين بين فراغ وفراغ!..
– الى اين؟..
– من أين؟..
–انظر .. انظر وراءك !
– من أي جهة يقترب الأثر؟..
– يبتعد الأثر؟..
– أنظر ..
– إنه الباب .. تريث ..

(جـ) الى : الفتى عبدالله

كأنما الى نزهة مهلكة .. كأنهم يعلمون أن كل شيء سينتهي سريعا، تبعنا الظلمة الى لا آخرها.. القرويون الأشداء سبقونا ، وهزوا المصابيح، ليتأكدوا من أنها مازالت تعمل منذ الجنازة الماضية..

ليل .. أقدام يوسوسها الحصى.. جنازة العمة تتناوب الأكتاف إرشادها الى المغادرة.

الفتى يهيل التراب .. نظرت في عينيه .. كأنه أفشى سرا.. أشار الى قبر قريب: قبر الجدة. أخرج عينيه فوق كتفي، لم يكن ثمة أثر للجنازة، وامتدت قبور هائلة في عينيه.. رأيت العمة تغني للفتى، تناغيه: في الليل القادم سنكمل حكاية الضبعة وبنات الظبية. هنا ينتهي الأمر، قالوا، هنا يبدأ الأمر.. ولم أفهم أي أمر قصدوا. أصبح قبر جديد ...لن يزوره أحد.. خلى البيت من روح .. وتمطى بعضنا من أثر الانحناء : إلى هذا الحد أتعبنا الدفن.. ضوء المصابيح يبالغ في حدته .. الغبار يغتاب الحنين.. انتفضت ظلالنا كعصابة تجهز على جثة .. وما عدت أميز وجه الفتى .. أغمضت العمة.. أغمض الفتى عينيه .. مضمض الحفار فمه.. بصق ترابا بعضه علق بشاربه .. نفض يديه : لنذهب.

وذهبنا ..

(٣) الفكرة

كيف تسللت الى رأسي
كيف تخللت ملابسي، وشعري، وجلدي
كيف أضاءتني
هيأت لها النبيذ، والخبز اليابس
المتخلق من أصابع أمي

□□

للطريق أن يترصد حذائي
أثرا، أثرا..
أنا لا أعلم شيئا. قضيت ردحا من الفظاعات لكي
أتهجى اسمي، لكي أرسم لي دربا بلا لافتات
تقود الى جهنم.

□□

كيف طرقت بوابة رأسي
كيف غافلت المزلاج
كيف استقرت على الطاولة
كيف قبلتني من فمي، ولم تقل: سيغمس أبي رأسي
في ماء الموت..

(٤)

عميقا أحست بعينيه.. التفكير في الراتب الشهري خذلها من أن ترتكب اثما أحمق، لذلك ابتسمت برتابة: للمرة الثانية يا (سيدي)، النوع الذي تطلب ليس موجودا الآن.

– حسنا .. أي شيء..

وبعد «أي شيء» قام محتقنا، يتحسس الطريق ليفرغ أي شيء.. ولكي يصل الى أي شيء، عليه أن يقطع ممرا ملتويا، شبيها تماما برقعة الشطرنج، لكن دون الألواح/ الأصنام، التي تسمر عليها عادة. وإن كان – الممر –محفوفا بالطاولات، والدخان، واللغط، وأغنية رخيصة..

في منتصف الطريق التقاها.. حملق في عينيها، حملقت في عينيه، وفي آخر الشهر الذي بدأ يقترب .. كاد يسقط لفرط ثقل رأسه.. وحدق في عينيها..

(٥)

تخلت الأدراج عن المسودات الضئيلة.. تخلت الطاولة عن الأدراج .. تخلت القوائم عن الطاولة..

تخلى الاطار عن اللوحة .. تخلى المسمار عن الإطار .. تخلى الجدار عن المسمار..

تخلت النافذة عن الستارة.. تخلى الجدار عن النافذة.. تخلى المزلاج عن اليد الوحيدة .. تخلى الباب عن المزلاج..

تخلى الجدار عن الباب..

ففكر صاحب ما كان بيتا فيما صار
(نصا)، فحاول أن يرتق الفقد بالركض
بعيدا في الذاكرة، وقضى ليله
هشيما تذروه الرياح.. ولما أدبر
الصباح كان العراء ممتدا فوق ما أصبح
عراء..

(٦) الكوارث

(أ)

ماذا لو عاد جميل الى المقهى..

(ب)

ضعوني في صندوق العدم، واغلقوا عيني بقفل رجيم..

(جـ)

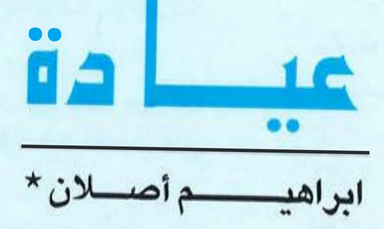
الموت وحده سيسرد ما تبقى..

(٧)

طرقتني الفكرة.. انتشرت خلالي بفزع، لكن فكرة أخرى سبقتني: أن أعود الى البيت، وأهدي كتاب الرمل الى صديق ما .. أن أنبش ما كتبته قبل شهرين، وأمزقه..

لم أستيقظ بعد من لطمة الحانة. بصقت المرأة على وجهي، وأفقت في الخارج، حيث تذكرت عينيها.. وكرتهما بوحشية، وأحسست بقرف، كما لو أني تقيأت ثم ابتلعت قيئي.. ولما وصلت الى البيت لم أجد البيت، ولا جدوى من البحث الطويل في الصحراء. أوصلني البحث الى الحقيقة التي أعطانيها المجنون، وكنت جائعا .. فتحت الصرة فإذا بسردين تفوح منه رائحة عطنة .. ابتلعته .. ونمت في العراء..

* * *



عيادة

ابراهيم أصلان *



الدنيا ليل، والعيادة في دور أرضي من بيت دون باب في فضل الله عثمان.

صالة كبيرة عارية الجدران بها عدة مقاعد مختلفة الأحجام على أرضية من خشب لون التراب لكنه مكنوس. عبدالله يجلس على مقربة من المكتب الصغير والتومرجي العجوز عند الستارة المدلاة على مدخل حجرة الكشف البعيدة، وصورة باهتة لامرأة شابة ترضع طفلاً من ثدي عريان. النور خفيف واللمبة الوحيدة مدلاة من سلك مجدول، والمكان هادىء، والجير واقع عن الجدران.

كان عبدالله في انتظار الطبيب. أثناء ذلك حاول مرة أخرى أن يستعيد شيئا مما بقي في الذاكرة، منذ ترددت به أمه صبيا على هذا المكان. يذكر وجها بشوشا ضاعت ملامحه، وشعرا منكوشا مائلا للحمرة. لابد وانه قد تغير الآن. كان يعرف أن لأمه ثقة كبيرة فيه، طبيب فضل الله عثمان وأقربهم الى

★ قاص مصري.

اللوحة للفنانة رابحة محمود - سلطنة عمان.

البيت، ومع ان الأولاد وأولاد الأولاد يترددون الآن على الطبيب الشاب في العيادة المشتركة فوق الجامع، فإن سيرة المرض لا ترد أبدا دون أن يذكر اسم الدكتور رفعت بشكل أو آخر.

«الدكتور رفعت عالجها وبقت زي الفل».

«الدكتور رفعت أول ما فتح كانت تذكرته بخمسة صاغ».

«ماتبصش للعيادة المبهدلة اللي هوفيها. بيقولوا لك ان عنده عيادة تانية في عمارة كبيرة وكشفها غالي قوي».

«اسكت يا عبداالله يابني، امبارح وأنا داخلة عند ستك هانم، شفت الدكتور رفعت وهو نازل من العربية ما عرفتوش. السكر هده يا عيني».

وارتجفت الستارة قليلا، وخرج الطبيب العجوز تتبعه امرأة شابة وهي تعدل من ثياب طفل تحمله.

جلس وراء المكتب الصغير وراح ينكش في الأوراق، بينما راح عبداالله يحدق في الوجه الغريب الباسم، وسمعه يقول:

«هو النهارده إيه يا حاج شوقي؟»

« النهار ده الخميس».

هكذا قال التومرجي وهو يعد الحقيبة الصغيرة الداكنة.

«أشوفه يوم الاثنين»، ومد يده بالتذكرة: «معلقة دلوقت، لما تروحي، ومعلقة الصبح.يعني كل يوم معلقتين، ورضعي الولد» وعبث قليلا في كوب ممتلىء بالملاعق، وانتقى واحدة رفعها أمام المرأة : «زي دي بالضبط».

ولاحظ عبداالله انها وسط بين الكبيرة وملاعق الشاي الصغيرة .

«حاضر».

«مش حتلاقي واحدة قدها، أديله معلقة ونص من الصغيرة إلي عندك، ياالله مع السلامة» وبينما هي تخرج: «لازم ترجي القزازة قبل ما تديله الدوا. ما تنسيش».

والتفت الى عبداالله وقام واقفا.

خرجوا الى فضل عثمان، ومشوا في نور اللمبات القليلة على واجهات المحلات المقفولة. كان التومرجي يسبقهما والحقيبة مدلاة من يده. وعندما وصلوا مدخل البيت المفتوح سبقهما عبداالله الى الداخل.

أثناء الكشف، مال على أمه وهمس:

«الدكتور رفعت يا امه».

ولكنه لم يتلق جوابا. كانت نرجس في غيبوبة متقطعة منذ أيام وكان الطبيب قد أعاد مقياس الضغط الى التومرجي الذي راح يطويه ويعيده بعناية الى الحقيبة المفتوحة على ركبتيه، واتجه الى حافة الكنبة وجلس بين الأولاد والأحفاد الذين ازدحم بهم المكان، وسمعه يقول:

«بقى لها قد إيه وهي كده؟»

قال صوت:

«النهاردة رابع يوم».

«ربنا يسهل وتتحسن شوية، لأننا محتاجين نعمل تحاليل في المستشفى» وقام واقفا : «وهي دلوقت مسكينة ما تستحملش» وتوقف أمام عبداالله بشعره القصير الأبيض إلا من بقع ما زالت مائلة إلى الحمرة، وخيل لعبداالله وهو يعاود التحديق ان شيئا من ملامح الطبيب البعيدة قد عبرت فجأة لتخلي مكانها فورا لذلك الوجه العجوز المتعب الباسم وخيل لعبداالله انه هو، وليس هو، وسمعه يقول مصافحا:

«إن شاء االله يومين كده وارجع لها تاني».

وانصرف.

ظل عبداالله صامتا، وبينما الأولاد يميلونها لكي يعدلوا ثيابها ويريحوا ظهرها الى المسند الذي تراكمت عليه علب الدواء، انتبهت نرجس من غيبوبتها وقد انحدر المنديل وتعرى رأسها الثقيل وبان شعرها الخليط من فحم وفضة:

«فيه حاجة باينه من جسمي يا أولاد؟»

«أبدا يا امه».

ومدت البنت الصغيرة يدها وجذبت الجلباب حتى قدمي جدتها.

* * *

طيور

إبراهيم صموئيل ★

على هيئة لم أرهم فيها من قبل، اندفعوا نحو مكتبي، يحجلون على عكازاتهم حجلا رشيقا متواترا،تسبقهم بهجتهم، ويلحق بهم رنين عكازاتهم المعدنية، متدافعين كأنما يسعى كل منهم للفوز بإبلاغي النبأ : «تخرجنا أستاذ .. تخرجنا».

ـ مبروك ألف مبروك.

قلت وأنا أنهض إليهم مصافحا معانقا، ثم أنخرط معهم في أحاديث عن أيام مضت، رحلات قمنا بها، مباريات خضناها، وكذا شقاوات كثيرة ارتكبوها وجهود بذلتها لدى الإدارة فأثمر بعضها وخاب بعضها من دون أن يكفوا، أو أكف، لكأننا وجدنا في المعهد معا كي يخطئوا على الدوام وكي أتورط في تبرير أخطائهم لدى الإدارة على الدوام أيضا!

من رحم اللغط انبثق صوت أحدهم:

– بدنا نتصور معك استاذ..

– طبعا! أقل منها؟!

أجبته، ثم هممت معهم نحو حديقة المعهد في الطرف الآخر منه.

وفيما راحوا يمضون باشتهاء الوصول وأنا أمضي خلفهم متأملا عكازاتهم وهي تشتبك مثل أفرع غابة كثيفة ساحبة أرجلهم التي بدت، على وهنها وهزالها، عازمة مريدة... عاودتني حميتهم أيام كانوا يلحون علي كي أحكم مبارياتهم في كرة القدم، أو مسابقاتهم في الجري، أو منافساتهم في تسلق الأشجار أو صعود التلال التي كنا نصادفها في رحلاتنا.

رحلاتنا؟ لا شيء كان أحب منها إليهم، وأعجب منها لدي!

فما أن يتقرر موعد رحلة حتى يتغلغل نشاط النحل في أبدانهم: يهيئون كرات القدم.. يتفحصون قطع الجلود أسفل عكاكيزهم.. يلفون حبال التسلق.. يحتذون نعالهم الرياضية ثم يأتلقون بضياء غريب على بوابتي الحافلة كأنما انفكوا، للتو، من أسر مديد!

فشلي – داخل المعهد وفي الرحلات خارجة – في إقناعهم بلعب الشطرنج أو التباري بالأشعار أو معرفة عواصم الدول، حيرني حقا! فما أكاد أعرض عليهم حتى يهبوا الى ابداء امتعاضهم واستيائهم بنبرة رجاء، فاذا ما عاندتهم وعنّت تذرعوا بشتى الذرائع ليتنصلوا مني، مختلين بألعابهم الأثيرة لديهم بعيدا عن وصايتي الى أن ألحق بهم وأنخرط معهم ممتثلا مستسلما!

وفي حمأة اللعب،وضجيج المتعة، وشهوة العكاكيز، بت –أنا أيضا – أؤثر العابهم الحية على ألعابي البليدة المقترحة، مما جعلني أسهو تماما عن معوقات أبدانهم، فأغضب بجد إثر تمريرة خاطئة للكرة، وأتبرم من تباطؤ أحد هم في الجري، وأنبر بحدة على متردد في صعود تلة!!

ولا أدري حتى الساعة لم لم يعترضوا يوما، أو يلفتوني بكلمة أو بإشارة حين كنت أغالي وأتمادى في تصرفاتي فأصرخ محتجا أو أقوم بفصل المتكاسل منهم، أو أتهددهم بالتخلي عن التحكيم.. بل على العكس، كانوا يثنون على احتجاجي ويصادقون على تهديدي، حافزين بعضهم بعضا أو لائمين!

وإذ أمضي الآن خلفهم، وهم يحجلون بهمة أبدى ونشاط أظهر. يحز في قلبي شعور بالغ الأسى بذنب لم يعد بإمكاني التكفير عنه أبدا: «لقد جرت عليهم كثيرا وقسوت. لكأنني عميت عن عذر إعاقاتهم طوال عامين مضيا، وأبصرتها الآن!».

وما كنت لأبلى من أساي النازف لولا أن باغتوني في الحديقة بما لم أعهده فيهم يوما، ولا خطر لي على بال أن يفعلوه!

كانت الحديقة قد بسطت أرضها بانتظارنا.

اقترحت : «أصوركم كخريجين أولا، ثم أتصور معكم» واتخذت من جذع شجرة متكأ ريثما ينتظمون في وقفتهم.

رغم اعتيادي تأخر استقرارهم كلما اجتمعنا في فسحة أو قاعة، إلا أن تقلقلهم زاد عن مألوفه وهو ما رابني في وضعهم!

طفقوا يحومون في المكان، وحول أنفسهم. يداورون. يلوبون كمن فقد شيئا ثمينا. وثبوا وحجلوا من حيز الى آخر. تقاربوا، هامسين مهمهمين،ثم تفرقوا متبادلين الأماكن. شد بعضهم أبدان بعضهم وتراصوا، مستعينين بأيديهم في رفع أرجلهم وتثبيتها وقد اتخذت وجوههم هيئة جد محيرة ووشت ملامحهم باجهادنا بهم.

نبرت مستاء : «خلصنا يا شباب!» غير أنهم، لغاية لم أدركها وقتها، عاجلوني برجاءات متكررة: «لحظة أستاذ ..لحظة أرجوك..» وتابعوا بهمة أكبر، من غير التفات إلي، شد صفوفهم وتعشيق أبدانهم تعشيقا قويا محكما!

بصوت واحد، بعد تبادل للنظر خاطف، ندهوا:

– صوّر أستاذ.. صوّر.

ثم استتب سكون كثيف لكأنما غادروا المكان.

رفعت الآلة الى عيني فبدوا أسرى خط المربع الأصفر، ناهدي الصدور، تشخص أبصارهم نحو أفق بعيد.

– انتبهوا ..

لم تطرف عين.

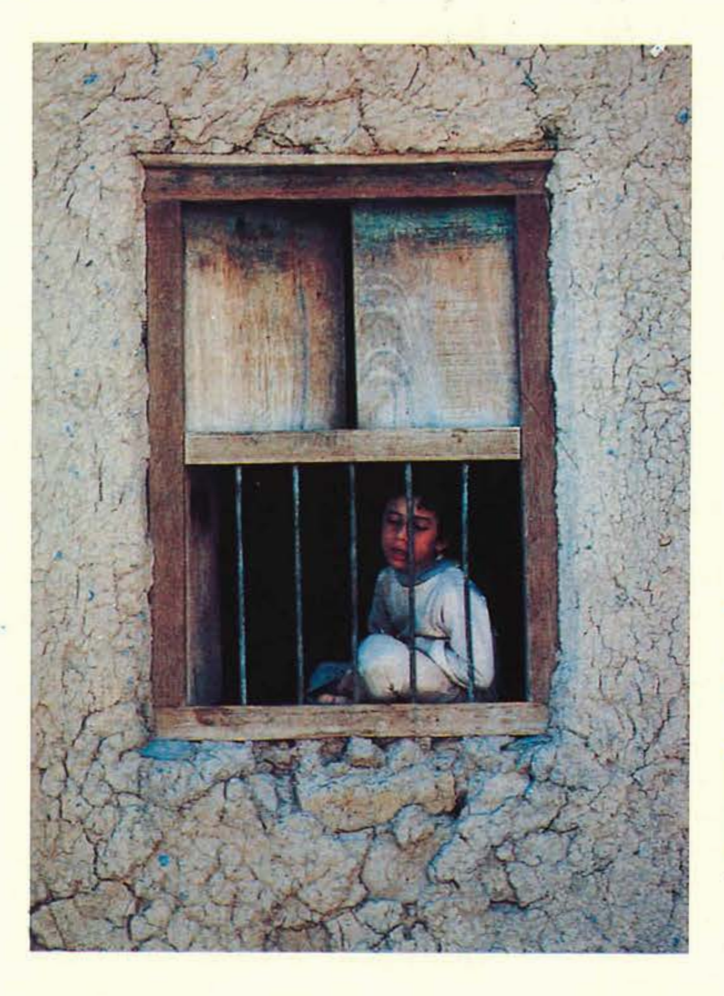
– سأعد : واحد .. اثنان..

بلمحة، قبل أن أثلّث، رمت الحديقة عنها انبساطها، وارتجت الأرض تحت قدمي،اثر قيامهم في حركة سريعة عازمة، بدفع العكاكيز بعيدا عن أبدانهم، لتهوي بدورها محدثة دجات متواكبة، فيما انفلق خط المربع الأصفر متبعثرا جراء ارتفاع أياديهم بأوراق شهادات تخرجهم التي بدت، في تذبذبها ورفاتها، أجنحة طيور بيضاء تهم لتوها في الطيران.

القصة الأولى من قصتين تحملان العنوان ذاته

***

★ كاتب من سوريا.





يوم صمت في مطرح

يونس الأخزمي *

جفلت هذا الصباح على حلم غريب، حيث وجدت جيوبي خاوية وملابسي رثة ممزقة وأنا أتسمر على رصيف «شارع «كورنيش مطرح» المزدحم بالمارة، أمد يدي بذل علّ يدا سخية تعطف عليّ، وحين التفت يمينا وشمالا وجدت الرصيف وقدتحول الى صف متسولين يمتد الى اللانهاية. ضحكت وأنا أرتدي ملابسي هاما بالخروج باتجاه سوق السمك الذي أحبه.

«متسول ؟!!!»

الجمعة، حيث تكتظ الممرات الضيقة في الأسواق وعلى ضفاف شاطىء مطرح، وأمام المحلات في الشوارع الرئيسية،كانت بوابة «المثاعيب» المرممة حديثا المواجهة لبيتي أول ما يطالعني كل صباح. تقف هكذا منذ زمن بعيد، وقد تحولت مع الأيام الى بقايا ذكرى لطفل مجنون وسخ الملابس يحمل في حزامه الذي اشتراه له أبوه في العيد الماضي مسدسا بلاستيكيا صغيرا، يتصيد به أصدقاءه الذين يصرخون بأعلى صوت «الله أكبر» بينما يحشر هوجسده الضئيل داخل صندوق القمامة العمومي الكائن أسفل البوابة ،حيث لا يخطر للأطفال النظاف الاقتراب منه، ويبقى هو هناك حتى ينتهي رصاص المسدسات الأخرى، فيخرج هو متوحشا غادرا مبيدا الكل، أو يختبىء في البرج الصغير الواقع أعلى البوابة حيث حذر الآباء ابناءهم منذ زمن من مغبة الولوج الى داخله خشية الجن والسحرة التي تسكنه منذ الأزل، حيث تجرأت شابة جميلة (يقال إنها كانت أجمل فتاة في مطرح) الى الدخول هناك خوفا من عقاب أبيها بعد أن رآها تحادث شابا قدام باب البيت، ولم تخرج من البرج منذ حينها، وحيث كان يلمح هو بقايا علب لأسماك التونة وزجاجات عطر كبيرة كلما أطل على البرج من خارج الباب فاعتقد أيامها بأن ما يراه هو طعام وشراب الجن المفضل . يبقى في البرج مرتعشا خائفا من شيء لم يظهر له بعد، مسلحا نفسه بشجاعة غريبة لم يترب عليها حتى تنتهي ذخيرة الأطفال الآخرين.

الصبح شديد البرودة مع بداية شهر شباط، والأرض

★ قاص من سلطنة عُمان.

رطبة. وما أن عبرت البوابة حتى لفت انتباهي حالة الصمت اللاطبيعية. كانت المحلات التي اعتادت فتح أبوابها مع صلاة الفجر مغلقة، «المخبز اللبناني» لا تنبعث منه رائحة رغيف كالعادة، ودكان الحاج علي بائع المرطبات وعصير البرتقال الطازج والخضراوات بدا ساكنا هامدا. مصطبة العجوز «مياء» بائعة الحمص والفول خالية، حيث اعتدت على شرب شاي الحليب الساخن وتناول رغيف مملوء بالفول تارة وبالجبن تارة أخرى قبل توجهي للعمل كل صباح، وكانت العجوز كثيرا ما تستغل تلك الفترات في الحديث عن ابنتها التي ساعدتها في إعداد قدور الحمص والفول والتي تقوم عادة بغسل الأطباق والملابس وتنظيف البيت الصغير. كانت العجوز قلما تأخذ مني نقودا مقابل ما أتناوله من طعام، حتى تلك المصطبة بدت جافة يابسة، وحتى سيارات الأجرة التي يملكها خلفان وسالم وسعيد والتي عادة ما أسمع شخير محركاتها على امتداد الطرقات، بقيت هي الأخرى صامتة.

وحين توقفت لبرهة من الوقت أمام بيت العجوز مياء الطيني المسقوف بسعف النخيل اليابس، وطرقت الباب المتداعي، لم تجب، فأيقنت بأن ثمة سرا غريبا يشمل المكان، وانني ربما أخطأت حين لم استمع للإذاعة ليلة الأمس أوحتى هذا الصباح، وشتمت نفسي على الوقت الطويل الذي أهدرته سدى في محاولة فاشلة لتهذيب قصيدة رثاء لوالد صديقي الذي نفق في نزوى قبل ليال هاما بإرسالها للجريدة صبيحة الغد.

منذ يومين أو أكثر، حيث بدأت إجازتي السنوية وحيث قررت السفر باتجاه الشرق القريب بعد اسبوع، تسمرت قدام جهاز التلفزيون الذي يبث قنوات فضائية جميلة، وكنت قد اعتدت مع صبيحة كل جمعة، على حلاقة ذقني والتوغل في الأسواق حيث يروق لي كثيرا مشاهدة الباعة والتجار والزبائن ووجوه النساء المتزاحمات على المحلات، قبل أن أصل لسوق السمك. هذا الصباح تبدو الأشياء غريبة جدا، البيوت هادئة، السكك صامتة، المحلات جافة ميتة، حتى صياح الديكة الذي كثيرا ما نرفزني مع كل فجر جديد، اختفى اليوم تماما. وترددت وأنا أهم بالعودة الى بيتي في البداية، لكنني، وباعتقاد جازم، شحذت همتي ومضيت، فاليوم يأتي بعد ليلة خميس باردة جدا وربما فضل الجميع النوم. كانت الساعة قد تجاوزت السابعة بقليل، وكنت كلما توغلت في السكك واستدرت ناحية المحلات المغلقة والطرقات الهادئة، كلما كبر الصمت واتسع السؤال. وحين اشتعلت أعماقي وغدت مثل لهيب يضطرم، عدت أدراجي ناحية البيت. كنت خائفا من شيء ما لا أعيه، أدرت جهاز التلفزيون، أدرت المذياع، لكنني فوجئت بصمت عميق جدا، كل الأشياء تبدو صامتة ساكنة هذا الصباح، عداي وجوفي.

لم استطع المكوث في البيت لأكثر من ساعة. حالة الصمت الغريبة جدا لم تترك لي فرصة للبقاء أكثر، ان في الأمر سرا ما، سرا غريبا جدا، فخرجت ثانية. الساعة تجاوزت الثامنة، ولا ثمة حس. ولجت سوق مطرح القديم، كانت بوابات المحلات الخشبية مغلقة يتقاطر منها صمت عميق، وكانت الممرات خاوية تماما من المارة وعربات الحمالين الخشبية، واختفت تماما جلسات المتسولين وبائعي الساعات اليدوية والصرافين ورائحة الأجساد المكتظة والمختلطة ببخور وعطر النساء الحريف. وجزمت ساعتها أن أمرا ما غير طبيعي يحصل، أو أن ما أراه مجرد حلم آخر وسأصحو منه بعد قليل.

انعطفت صوب سوق الظلام، حيث اعتدت أن أسلكه في اتجاهي نحو سوق السمك، وحيث أشتم روائح البهارات المختلطة بروائح البخور الكثيرة وروائح الصندل ودهن العود وألمح عن قرب وجوه النساء المزدحمة أمام شرفات المحلات وأيدي الهنود والسيخ التي تتعمد ملامسة النساء في الأماكن الرخوة.

كان السوق يبدو مظلما هذه المرة مثل اسمه، حتى تلك الحشرات الصغيرة التي كثيرا ما ألمحها تسحق تحت الأقدام وهي تتراكض بجموع نحو قطع السكر الملقاة، قد اختفت هي الأخرى. وتساءلت حينها: هل هو يوم صمت عالمي تكاتفت فيه سائر المخلوقات الأرضية عداي؟!!

اتجهت بعد ذلك ناحية الكورنيش الموازي لسور اللواتيا القديم، حيث تكتنز منازلهم ما بين السور الأبيض الأمامي والجبل الشاهق في الخلف وحيث اعتدت على رؤية بشرتهم البيضاء الناعمة أمام محلاتهم أو أمام بوابة السور، وبدا كأنه هو الآخر يعيش حالة صمت، حتى تخيلته وحشا غابت عنه الحياة. حينها ارتعش قلبي، وتوجست خيفة، وجزمت بأن شيئا ما ربما حدث أو ربما سيحدث بعد قليل، وان الكل قد علم بالنبأ وانني أنا الوحيد الأحمق، الذي غفل عن سماع الإذاعة. وفاجأني وجه عجوز متغضن البشرة، اندلق فجأة من بين ألواح النافذة، كانت سيماؤه توحي بغضب ما، حدق إلي بنظرته الحادة، بزق، ثم أغلق النافذة. كاد بزاقه أن يتوسط وجهي لولا أنني تنحيت عنه فسقط على نعلي. التهبت بعدها الأسئلة في رأسي، كبرت وتعاظمت، سخنت النفس وأوشكت على الانفجار.

ما الذي يجري هنا؟

هيجني الصمت الجاثم مثل موت مطبق عميق فكدت أن أزعق في البيوت الهامدة، وأصرخ بحدة حبالي الصوتية كي أعقل ما يحدث.

ما مرد هذا الصمت غير العادي؟!

ولماذا لا يوجد سواي في الشارع؟!

في الفجر ، الفجر المملوء برطوبة البحر ورائحة الأسماك تستيقظ مطرح لزجة برطوبة مالحة يتصاعد الأذان من الجهات الأربع وتبدأ مشاوير الأقدام.

أين مطرح تلك ؟ ما الذي يجري حقا؟

ان الناس. ناس العالم كله، من الهند، من السند، من نيويورك المخيفة، ومن لندن الواسعة كلهم يأتون الى مطرح ليشتموا لساعات بسيطة رائحة الهدوء الفريد ويتسكعوا بحرية حلوة وأمان لن يجدوه أبدا في كوكب الأرض. إن أبي الذي زارني قبل ليلتين لم يفلح في محاولته الطويلة في إقناعي بالنكوص معه الى نزوى، أخبرته بأنني مسكون بمطرح، وان مطرح الحلوة في دمي. لكن مطرح تبدو غريبة علي هذا اليوم.

صبيحة الجمعة لا تجد متسعا تخطو عليه في سوق مطرح ولا فسحة تضع عليها جسدك، أنفاسك تختلط بأنفاس آخر أو أخرى، ويندلق رجل مجنون بعصاه وابتسامته الدائمة، يهش على المارة والسيارات. أين هو اليوم أيضا؟!

ما سر هذا الصمت الغريب؟!

أين البشر؟!

أين تلك الجموع الشديدة التي تعودتها تملأ الشوارع خصوصا أيام الجمع؟! حتى مسجد اللواتيا بقي مغلقا باردا دون العادة.

والهنود !! أين كل أولئك الذين تعودت الاصطدام بأجسادهم الطافرة بروائح حادة ؟!!

حين وصلت الى سوق السمك، حيث تعودت على مزاحمة المشترين، والتصبيح على وجوه الباعة والصيادين الذين حفظوا اسمي وحفظت أنا وجوههم وأسماءهم وأنواع الأسماك التي يصطادونها والأوقات التي يرمون فيها شباكهم وأنواع المراكب التي يملكونها ، لأصل في النهاية الى وجه العم «ضحي» العجوز الذي اعتاد تخصيص سمكة طازجة لي. حين وصلته، ألفيته خاليا يابسا، تنبعث منه روائح عفنة. كانت المصاطب بيضاء لامعة وخالية من بقايا الأسماك والدماء الكثيرة. حينها أدركت بأنني أخطأت بخروجي هذا الصباح، وأنني عما قليل ربما سأرتطم بموت مفاجيء غير متوقع أو مصير مجهول ينحدرا باتجاه جهنم.

وتذكرت بأنني صليت هذا الصباح، والبارحة، وأنني لم أفعل سوءا سوى ملاحقة فتاة متزوجة تسكن في البناية المجاورة. وتذكرت الرسالة التي وجدتها قبل شهر أسفل الباب، وكيف اني ضحكت ساخرا غير مصدق بأنه لم يتبق على القيامة سوى أربعين ليلة.

كان شعور بالخوف قد طغى علي وشملني حتى هطل عرقي برغم برودة الجو. شعور حاد صاخب يغلي في الداخل فيحرق بقايا تماسكي الواهن. وتسمرت مكاني مذعورا من شيء لا أفهمه، شيء ربما سيحدث بعد لحظة أو ربما سينفجر الآن، وربما اختارني ضحية دون كل البشر. وتأكدت بأن كل الذي أعددته للزواج في الشتاء القادم قد احترق، وأنني الآن أخرج من ملابسي وأطير صوب البحر أو صوب الصحراء. سيحدث ذلك لي دون كل البشر، فأنا الذي خالفت قانون الطبيعة وخرجت، في حين بقي الكل في بيوتهم حتى العجوز مياء لم تبرح دارها ولا استجابت لطرقاتي، أنا الوحيد إذن الذي خالف قانون اليوم والمكوث في المنازل، وربما خالفت أشياء كثيرة لا أعقلها.

بقيت هكذا لفترة طويلة وأنا أحدق لزرقة السماء والبحر. حتى البحر بدا هادئا وديعا هذا الصباح. المراكب هادئة، السفن الضخمة في البعيد هادئة، ان ظاهرة غير طبيعية سوف تحدث عما قليل. وسردت على نفسي كل الاحتمالات الممكنة

قلت : ان هدوء البحر هو الهدوء الذي يسبق العاصفة، وربما إنه الطوفان، وان العالم استمع لتحذير الأرصاد الجوية فبقي الناس في بيوتهم، وإنني المخبول الوحيد في مطرح الذي خرج ليستقبل حتفه بترحاب. وأمعنت النظر في السماء فكانت صافية.

قلت: إنها ربما حادثة مشابهة لتلك التي مكثنا فيها داخل حجرنا نرتجف هلعا على سماع تحذير عنيف اللهجة جازما بأن أشلاء من قمر صناعي سيسقط فوق أحد السطوح الهشة في مطرح، وانه محمل بأشعة هالكة.

قلت: أو ربما يكون المذنب الهائل الذي قرأت عنه في كتب المدرسة منذ زمن بعيد، والذي يتوقع سقوطه اليوم، وربما هذا الصباح، أو ربما هذه اللحظة، وحينها سيصطدم بالأرض بجلبة عنيفة فتندثر سائر البيوت والجبال وينطمر الخلق أجمعين.

وتذكرت الأوزون والحكايات الغريبة التي لا أصدقها، وتذكرت الإيدز، بداية انتهاء البشرية كما انتهت قبل ذلك الديناصورات. فربما اكتشفوا كما كنت ألح على زملائي في المكتب بأن الإيدز ينتشر الآن في الهواء بكثرة.

بقيت هكذا لثوان، قبل أن أقرر، وبسرعة العودة أدراجي من حيث أتيت قبل فوات الأوان.

قلبي يرتج بشدة داخل تجويفي الصدري وأنا اجتاز الشارع الرئيسي باتجاه الشارع السفلي المقابل لسور اللواتيا. وتساءلت : هل كان أبي على علم بما سيحدث ولذا كان إصراره قويا هذه المرة؟

كانت السيارات المصطفة في كل الاتجاهات صامتة ميتة والتفت ثانية ناحية البحر في محاولة أخيرة لرؤية حياة ما فكانت مناظر السفن والمراكب توحي بحزن دفين غامق، ولا ثمة صوت لموجة يتيمة. حينها، وعلى حين غرة، داهم مسمعي صوت محرك سيارة، فتوقفت فاغرا فاهي شاخصا بعينين صامتتين ، اعتقدت جازما في البداية أن ما أسمعه هو من وحي

دواخلي الحالة بهمسة صوت واحدة وسط غابة الصمت الهائلة حولي. أصخت السمع أكثر. أجل، إنه صوت سيارة. أيقنت وقتها بأن الحياة قد بدأت تدب من جديد على الأرصفة وفي المحيط، وأن الفوضى المعتادة والأصوات المتداخلة والروائح المختلفة ستحتدم في الساحة الفارغة بعد قليل، وستكتظ الممرات والسكك والأسواق ثانية، فابتسمت لذلك الشعور المريح أخيرا، لابد أن أحدهم كان قد عبث بساعتي فخرجت مبكرا جدا. إلا أن هذا الشعور الذي خامرني لثوان معدودات لم يلبث أن تبخر فجأة وتلبسني شعور الخوف من جديد حين خشيت من أن يكون القادم واحدا مثلي، مخبولا آخر نسي الاستماع للإذاعة فخرج يلاقي حتفه هو الآخر.

مكثت محدقا في السيارة التي بدأت تقترب حتى غدت في الجانب المواجه لي. حينها التفت الي الثلاثة الذين عجت بهم السيارة. فرمل سائقها، فانبعث من تحت العجلات صوت غليظ ودخان، ولمحت الثلاثة يترجلون، يحمل كل واحد منهم عصا غليظة مكورة الرأس. فشملتني رجفة حادة من دقائق رأسي وحتى أخمص القدمين ووقف الدم في عروقي.

ما الذي يجري ؟!!

من هؤلاء؟!!

صاح بي أحدهم: أنت .. قف مكانك.

اعتقدت لبرهة بأنهم يلاحقون شخصا ما يحقدون عليه ويريدون هصره بعصيهم المخيفة، وانهم ربما تخيلونني ذلك الشخص. لكن، ومع دنوهم مني، ولهاجس لم أتبين حقيقته' أطلقت لساقي العنان فانطلقتا. رفعت طرف دشداشتي وضغطت عليه بين أسناني وركضت. هبطت السلم القريب والثلاثة يتدافعون خلفي مثل طوفان. كانوا هائلين بعصيهم المرعبة الغامقة، وكان صوت أحدهم حادا فظيعا: قف يا حمار، قف يا بغل، يا نذل..

انحدرت ناحية سوق الظلام وهم يتراكضون خلفي، ودقات قلبي خائفة، ونفسي يختنق تدريجيا، كنت متأكدا بأنهم لن يتوقفوا عن ملاحقتي وأن تنفسي سيخور بعد لحظات.

برحت سوق الظلام وولجت سككا ضيقة، واكتشفت وأصواتهم القميئة تبتعد تدريجيا، بأنني أملك ساقين سريعتين، وضحكت بهستيريا غريبة وأنا استحضر ما يحصل. كأنني وسط كابوس مفزع وأنها ليست مطرح هذه التي أراها اليوم والتي عشقتها منذ نعومة عقلي. وان شيئا ما عصيبا قد حصل دون أن أعلم به. كان نفسي قد بدأ في النضوب التام مع اقتراب خطواتهم وتزايد صراخهم وشتائمهم. وكنت على يقين بأنني لو وقعت بين أيديهم الآن، حتى لو لم أكن من يريدون، فإنهم لن يتركوني وشأني، بل سيمزقون جسدي كله. كانت الطرق جميعها تقودني نحو طرق جديدة، حين لاح لي صندوق قمامة عمومي، فشددت على ساقي وقذفت بجسدي وسطه.

بقيت أشهق هواء عفنا متسارعا قبل أن أسمع اقتراب أقدامهم من المكان فخفضت تنفسي. كادت الرائحة الخانقة أن تهلكني هي الأخرى، وتساقطت بقايا رز وعظام أسماك على ملابسي وانسكب سائل على وجهي. كان قلبي ملتهبا في الداخل ويسبح جسدي في ذعر وعرق كثيف لم أعرف مثله من قبل. وكان كلما هدأ ركضهم كلما زادت لعناتهم وسبهم.

- أين هرب ابن الكلبة؟
- سأحطم هذه العصا على رأسه
- سأسود حياته النذل
- جبان .. حقير
- ....

ما الذي يجري اليوم؟!

وما كل هذه الشتائم المقززة؟!!

ومن هؤلاء ؟!

ومن يلاحقون في الأصل؟!

وتذكرت أحداث اليوم، والأسواق الصامتة، والسكك الذابلة، والبيوت الهامدة.

لابد وأن في الأمر سرا ما.

كانت الأسئلة الحارقة تتسارع نحو ذهني تتسابق وتتشابك في عقلي الذي يوشك على الانشطار. بقيت بعدها للحظات كاتما على نفسي بين أكوام القمامة الكثيفة دون حراك. حينها انبعثت من اللاشيء خطوات جديدة راكضة في البعيد.

فصرخ أحدهم: ذاك هو

وزعق الثاني: إنه آخر

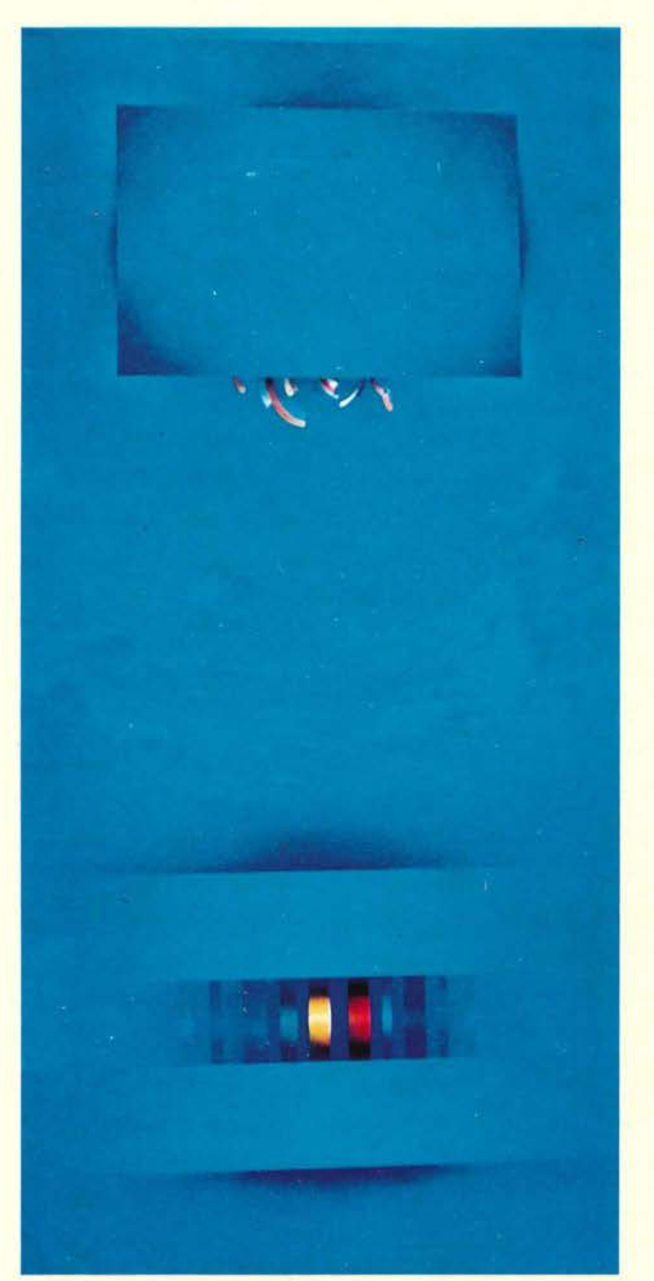
وركضوا خلفه وهم يصرخون : قف، قف مكانك وإلا كسرنا عنقك' قف يا غشيم يا قليل التربية، يا زبالة.

- هناك ثالث
- يا أولاد الحرام يا ....

بقيت مكاني لفترة بسيطة وأنا أصيخ السمع للخطوات التي ابتعدت وانتشرت، وبقيت الأسئلة العصيبة تحرق كل رأسي. كنت لا أزال مقتنعا في الداخل أن ما أراه هو مجرد كابوس لم ينته بعد ، وأنني مازلت نائما ، لم استيقظ بعد.

استقمت، وقفزت من على الصندوق. بكم ثوبي مسحت السائل الذي انسكب على وجهي ورقبتي، ونفضت ما على ملابسي من عظام وطعام، تنفست بعمق، وتلفت في الاتجاهات، كانت القمامة العمومية تقع وسط منازل قديمة متشابكة تفصل بينها سكك ضيقة، حدقت في الوجوه الشاخصة من بين فتحات النوافذ والستائر ، ابتسمت وانطلقت صوب سوق السمك.

* * *





يا بشر الحافي لم خرجت

عبدالغفـــار مكـاوي ★

كـان يجري كـالشبح الهائم وأنـا أجـري وراءه، وبـدا في إطاره وهـلاهيله كـأنه جـرادة نحيلة الجسـد نحيلة السـاقين. أدركته بعد أن كاد قلبي يتوقف وشددته من كمّ ردائه وسألت: لم تجري يا شيخ؟

رفع اليّ عينين ضـارعتين واسترد أنفاسـه اللاهثـة وقال: دعني يا ولدي. دعني. حاولـت أن أضـع يدي على كتفه فمنعتني النظرة الباكية والـوجه الضامر الحزين: لن أدعـك حتى أعرف سرك.. رفـع بصره الى السماء وهمس: سري يعلمـه ربي. دعني يسترها الله عليك! تشجعـت ولمست صدره كمن يتحسـس بابا موصدا: قبل أن تقول لي من أين؟ قبل أن أعرف الى أين؟ ـ ابتعد قليلا وتحفـز كالقـط الغاضـب المقوس الظهـر: ألا تجري أنت أيضـا؟ ألا يفـزعك ما أفـزعني؟ ـ عـدت أسأله: أجـري؟ ! وماذا يفزعني يـاشيخ؟ ـ أشار الى الأفق البعيـد، خلف القباب والمآذن

★ كاتب من مصر وأستاذ للفلسفة بجامعة القاهرة.

اللوحة للفنان محمود عبدالعاطي – مصر

والأسوار والأبراج وأسطح البيوت الهاجعة في الغروب: الجحيم يا ولدي.. الغابة التي هناك.. نظرت الى حيث أشار: الجحيم؟! الغابة؟! ان المدينة تستريح من تعب النهار. بعد قليل يغطيها ظل المساء وصمت الليل. ـ هز رأسه الأشيب الصغير كأنه يتخلص من ذكرى موجعة وهتف: تستريح قليلا لتواصل الصراع والنهش والنهب والقتل في الصباح. ليتك عشت بها يا ولدي.. ليتك كنت معي في الشارع والجامع والساحة والسوق.. قلت: وماذا أفعل يا شيخ؟ – صاح كمن لدغته أفعى: لو فعلت ما أوقفتني. لو جربت ما سألتني الى أين ومن أين.. اغتصبت ابتسامة وقلت: وها أنا أرجع لسؤالي..

انطلق كبركان ثائر : تركت الغاب لوحش الغاب، احترقت شجرة أيامي بصواعقها، وتمزق لحمي من أنياب ذئابها وكلابها. ولكنني صبرت.. علّمت وحدثت وناديت ودونت وخطبت ووعظت.. حتى شاب الشعر، وتساقطت الأسنان وماتت أيام العمر وأنا أجوس كشبح في ظلمات دروبها، وأقفز كغراب وحيد فوق خرائبها، وأشد على أيدي المحرومين اليائسين من أبنائها. حتى جائتني الرؤيا..

اشتقت لأن أعرف فسألت : وماذا رأيت؟

أغمض عينيه ليحتضن حمامات الصور المفزوعة، ثم فتح فمه ليخرج منه الصوت المشروخ: آه يا ولدي! آه لوكنت معي ! فتحت العين صباح اليوم. فتحتها على العالم وعلى الناس، بعد أن بكت في طاعة الله ما بكت. بعدما نهلت من أنوار السدرة والملأ الأعلى ما نهلت. فلما أفاقت.. قلت: رأت الليل المظلم والظالم. أليس هذا ما تعنيه؟ هذا في كل مكان يا شيخ. هذا في كل زمان..

قاطعني في غضب وهو يصيح: بل رأت المسخ العاري تحت قناع الزيف. والوحش الأسود يتمطى تحت الشمس ويدعو خدمه وحشمه وعبيده . وسعار الشهوة والقوة يجتاح الأنفس والأجساد، ينبت فيها المخلب والناب ويشعل نيران الحقد الأسود. وحين فتحت العين ذعرت صرخت: يا عيني التي بكت من خشية الله! كيف عميت عن هذا الظلام؟ كيف سكرت بنور النور ولم تحسي بنار الجحيم؟ كيف لم تري دخانها وهي تشوي جلود الناس وعقولهم، وكيف غفلت عن زبانيتها وهي تبدل جلودها بجلود وعقولها بعقول؟ ولماذا سبحت مع الملائكة ولم تشعري بالوحوش التي تزأر حولك وتدمدم وتتربص وتنقض؟ وانتفض الطفل التائه في صدري خوفا: يا ربي! من يحميني من سيل النار؟ من ينقذني من فك الغاب؟ هل هذا هو ابن آدم الذي خلقته على صورتك واستخلفته في أرضك وعلمته الأسماء كلها؟ من هذا الذي يدق أرض السوق بقدميه؟ لالالا! هذا الانسان الأفعى يجهد أن يلتف على الانسان الثعلب. نزل السوق الانسان الكلب ليفقأ عين الانسان الفهد، قد جاء ليبقر بطن الانسان الكلب، ويمص نخاع الانسان الثعلب. وهتفت هتفت: يا ربي أين الانسان؟ وخلعت النعل البالي ووضعته تحت ابطي وجريت..

قلت وأنا ألمح نعله الأصفر المتآكل المتسخ بتراب الأرض وعرق الجسد والسنين: حتى أدركتك فتوقفت..

أعطاني ظهره وأوشك أن يحرك قدميه وساقيه فأمسكت ذراعه وقلت: لا يمكن أن أتركك الآن..

حاول أن يتملص من قبضتي: لابد أن أذهب يا ولدي، لابد..

رفعت صوتي النحيل كغصن يابس وأنا أقول: أبسبب حلم تترك أهلك ومدينتك؟

أجاب متوسلا : هو كابوس رأيته طول العمر ولم أفق منه الا اليوم.

ضحكت وأنا أضرب صدره: ما دمت قد أفقت منه ..

قاطعني أسرع من الريح: الناس نيام يا ولدي فاذا ماتوا انتبهوا ... وأنا انتبهت اليوم.

قلت: ولكنك لم تمت..

تحدرت كلماته كدموع تتقاطر في سمعي وعلى وجهي: بل مت كثيرا يا ولدي. مت كثيرا قبل اليوم. لكنني كنت أغمض عيني على حلم آخر. حلم أشهد فيه ملكوت الله وأحيا في مدن أخرى. وكنت أرجع إليه كل يوم كما يرجع العصفور الى عشه الدافئ بعد أن دوّخته الريح وأحرقته الشمس وطاردته الصقور والنسور والغربان والحيات..

سألت متعجبا : أأنت العنقاء يا شيخ؟ تموت كل مرة وتنهض من رمادك؟

قال في أسى : بل أموت كل مرة ولا انتبه ـ ويظل الحلم ـ الكابوس يلف خيوطه حولي ولا أفيق.وأعود لداري مقهورا لأطهر روحي بدموع الخشية والطاعة. كم من مرة كان عليّ أن أمزق الخيوط وأخرج.كم حتمت الأيام والتجارب أن أنفض ثوب العلماء وأمضي..

قاطعته : الى أين ياشيخ؟

ارتفع صوته كالرعد : الى الصحراء يا ولدي.. الى الرمضاء كما فعل ابراهيم..

سألت : ابراهيم ؟!

تردد قصف الرعد ومعه ومض البرق: سيدي وأميري، ابراهيم ابن أدهم، ترك القصر والجاه والمال والكأس والنساء والخدم والحشم ولجأ الى غار في الصحراء ..

سألت : لجأ الى الجحيم من الجحيم؟

قال : وماذا يفعل يا ولدي ؟ ذهب ليتطهر..

ابتسمت قائلا: أولم يكن الأفضل أن يتطهر في لهب النار وبالنار؟ أن يثبت في وجه الوحش المسعور الضاري؟

ارتفع زئير الأسد المجروح: من أدراك أننا لم نواجهه؟ انك لا تعرف عنه ولا عني شيئا . هل كنت معي حين وضعوني في الزنزانة وسط آلات التعذيب وأصوات التعذيب؟ حين سلطوا عليّ شهود الزور من الفقهاء والوعاظ؟ من تجار الكلمة والدين وأشباه العلماء؟ هل صحبتني على شاطىء دجل وأنا استغفر للغرقى كل صباح؟ أغمض أعينهم وأجففهم وأقرأ عليهم وأكفنهم بيدي؟ من عذّبهم في السجن ومن أغرقهم بالليل؟ وأتاني الهاتف، أخذ الصوت الآمر يدعوني أن أبتعد وأخرج.. أن أبتعد وأخرج..

سألت : أنت ؟ أطهر رجل في بغداد؟ أنقى الناس واتقاهم؟ دارت في السماء نظرة كالبرق الساطع. ارتجفت شفتاه وأخذ يتمتم: حاشا لله. حاشا لله.

وفجأة تحول البرق الساطع الى ظلام. تلبدت السحب وتساقط المطر. ثم تدفق الصوت الهادر:

- هل يحيا فرخ حمام في جحر أفاع؟ أيعيش ولي الله العابد وسط ذئاب؟

كنت أعلم يا ولدي وأحاول أن أعلم الناس. أدركت أن العلم مطية الشهرة،والعلماء مطية السلطان. وخفت حين رأيت الناس يشيرون اليّ قائلين: هذا أعلم أهل زمانه. أتقى رجل في بغداد.. وبخت النفس وقلت: الشهرة إثم وجريمة . والعلم بكاء وعبادة. وهتفت بمن طرقوا بابي: يا معشر العلماء يا أهل البلد. من يصلح الملح اذا الملح فسد؟ صار العلم لقوم يأكلون به، صار العلم لقوم يتقربون به للأمراء والوزراء. فسد العلم وفسد الملح. اذهبوا! اذهبوا! وتركت مكاني في المسجد وطويت الكتب فما حدثت ولا علمت. آه يا ولدي! أسلمني علماء البلد الى السلطان .. والسلطان الى الشرطي. والشرطي الى السجان. وهناك بجوف الليل كيونس في بطن الحوت بكيت. صمت وصليت وصحت: يا ربي! طهر قلب الحاكم والمحكوم، لكن لم يتطهر قلب، لم يتعفف عن دنس القول لسان. حتى النهر تلوث يا ولدي. حتى النهر. وفتحت العين على العالم ورأيت الغابة رأي العين..

قلت محاولا أن أهدئه : وخلعت النعلين كذلك وجريت..

مد يده كأنه يريد أن يسد فمي: لما أحرقت النار ثيابي واحترق الجسم مع النفس..

قلت : أسرعت تلجأ من الجحيم..

قال في أسى وهو يطرق برأسه ثم يرفعها وينظر بعيدا:

نعم يا ولدي .. من الجحيم الى الجحيم.. قلت متعجبا: وحين أطبقت الغابة عليك..

قال وهو يدير ظهره: تركت الغاب لسكان الغاب..

لاحظت أنه بدأ يحرك قدميه، قلت قبل أن يخطو خطوة واحدة: كثيرون قبلك روضوا الأسود والدببة والفيلة والنمور. والكلاب والقطط كانت متوحشة فاستأنسها الانسان. والثعابين والحيات علمها الفقراء والحكماء المساكين أن ترقص على صوت الناي..

قال وهو يلتفت يائسا: والعقارب أيضا؟

قلت ضاحكا : العقارب تموت بسمها . لماذا تشغل نفسك بها؟

رفع يده الى عينيه كأنه يخفي رؤية مباغتة ثم ناجى نفسه: قل ما شئت. واجه وحش الغاب وروّضه اذا شئت. أما أنا فعجزت. أما أن فعجزت..

بدأ صدره يهتز بشدة. اقتربت منه وربّت على ظهره وهمست: من سيواجههم غيرك أنت وصحبك؟ من يردعهم؟ من يصلحهم أو يهديهم للحق؟ قال وهو يضع يده على عينيه : يهديهم جيل آت في زمن آت . أما أنا فعجزت..

مد ذراعه ولمس صدري. مسح بكفه على رأسي وتمتم: قد تنجح أنت وجيلك حيث فشلت. دعني يرحمك الله ..

قلت وأنا أمد يدي بحثا عن يده : والى أين؟

احتضنني فجأة فسقط النعل المصفر المتآكل على الأرض. شعرت بارتجاج صدره على صدري وهو يقول : من الجحيم الى الجحيم . عد يا ولدي . عد.

همست وأنا أشدد قبضتي على ذراعيه: وأنت يا شيخي الطيب؟ قال وهو ينحني ليأخذ نعليه: ربما أعود يوما..

قلت : ومتى يا شيخ؟

قال مبتسما : عندما ترجع روحي إليكم..

ألححت في السؤال : ومتى ترجع يا بشر؟

قال وهو يوسع خطاه : عندما يتغير الزمان.عندما يرجع الانسان..

تتابعت خطاه أسرع من الريح. وبدأ جسده النحيل يتلاشى شيئا فشيئا كالجرادة النحيلة في الضباب. لكن صوته كان لا يزال يرن في أذني : عندما يرجع الانسان... عندما يرجع الانسان..

((•)) • ((•)) • ((

★ كتبت في ذكرى صلاح عبدالصبور التي تحل في منتصف شهر أغسطس القادم ، وقدسبقتها «بكائية الى صلاح عبدالصبور» (١٩٨١ ونشرت كذلك مع البكائيات سنة ١٩٨٨) ومسرحية «بشر الحافي يخرج من الجحيم» ١٩٨٧ وهي تنويعات درامية على قصيدته الخالدة من يوميات الصوفي بشر الحافي من ديوانه أحلام الفارس القديم..

***

هناك حيث.. هي..

بدر الشيدي *



(١)

ما أن وضعت صينية الغداء على الأرض حتى تراكضت إليها الأيدي متساقطة من كل حدب وصوب وكأنها في ماراثون عجيب. انتهينا من التهام الغداء بسرعة فائقة دون أي تحضير.

كنا نأمل ألا يفوتنا موعد القطار الذي لم يبق بيننا وبينه الا نصف ساعة والمحطة بعيدة.. ربطنا خيوط أحذيتنا على عجل وتناولنا حقائبنا على عجل أيضا وألقيناها وراء ظهورنا مندفعين الى الخارج..

كان الشارع مزدحما بحركة المارة وعواء السيارات.. ففي هذا الوقت يخرج الموظفون من مكاتبهم مسرعين الى بيوتهم، مستغلين تلك الساعتين المتاحتين لهم ،محاولين الوصول بالسرعة التي تكفل لهم غداء مريحا واسترخاء يعيد إليهم نشاطهم ويعينهم على مواصلة باقي ساعات العمل بحيوية..

وغالبا ما تكون هاتان الساعتان (من الثانية عشرة الى الثانية ظهرا) مناسبة جيدة لضرب المواعيد الغرامية والتقاء العشاق والتسلل الى صدور بعضهم بعضا.

الشمس أرسلت لهيبها في يوم قائظ وكأنها تعاقب الناس على شيء فعلوه أو جرم ارتكبوه .. الا أن ذلك لم يمنع الناس من ارتياد المقاهي وازدحامها مبتهجين لذلك.

كل محاولاتنا للحصول على تاكسي يوصلنا الى المحطة باءت بالفشل.. ولم يبق أمامنا سوى إطلاق أرجلنا للريح للوصول قبل تحرك القطار.. أخذنا نعدو مسرعين الى تلك المحطة..

قبل وقت قصير من تحرك القطار وصلنا، كان وصولنا متأخرا بعض الشيء ومباشرة اتجهنا الى الشباك لقطع تذاكر الصعود،لكن الموظف فاجأنا بقوله: بأن علينا أن نلقي بأنفسنا داخل القطار ثم نطلب هناك التذاكر.

تلاقت نظراتنا في دهشة ممتزجة بابتسامة خفيفة تعبر عن تحد وانطلقنا الى القطار الجاثم في موقعه وقد بدأت الحياة تبعث في أوصاله من جديد وبدأ يجمع قواه.. استعدادا للانطلاق .. فتقاذفنا كالأسماك صاعدين إليه دافعين الباب بكل قوة..

وبعد محاولات عدة دخلنا من أحد الممرات.. كان القطار

★ كاتب من سلطنة عمان.

اللوحة للفنانة نعمت الهوتي - سلطنة عمان.

مزدحما لدرجة تشعر معها بأنك تقف على أعتاب يوم الحشر.

تفرقنا محاولين البحث عن مقعد خاو على الأقل نخفف به العبء عن كاهلنا ونرتاح من حمل حقائبنا.

كان الزحام شديدا للغاية حيث لا نستطيع أن نعبر من مكان لآخر إذ لابد أن تتجاوز وتحك الكثير من ظهور ومؤخرات المسافرين بشكل لا إرادي.. ممتع بعض الأحيان.

جاءت إشارة من (خالد) من بعيد تدل بأنه استطاع الحصول على مكان فذهبنا إليه مسرعين..

كانت (كابينة) بالدرجة الثانية مظلمة الأنوار كأنها منفصلة عن عالم القطار الذي يضج بالحركة.. فتحنا الباب على مهلنا وأشعلنا الضوء..

رجل مسن يتكىء على إحدى المساند راح يصارع النعاس.. عندما دخلنا رمقنا بنصف عين.. سرعان ما لبث أن اغلقها واختتمها بتكشيرة ثم واراه النعاس.. كانت بقربه تجلس امرأة ثلاثينية متخمة بالسمنة، غطت في نوم عجيب وبقي طفلها الصغير يلعب بنهدها الكبير، محاولا التهامه حتى كاد أن يسقط من أعلى المقعد.

أما في المقعد المقابل والذي هممنا بالجلوس عليه، فثمة جثة تتمدد وتكدس لحمها على جنباتها، شاغلة مكانا لأربعة أشخاص ولم يبق منه إلا فتحة صغيرة استطعنا ان نحشر فيها (قاسم) ذا النحافة المفرطة للغاية وكأنه قادم من مجاعة مهلكة.

هذه النحافة الفريدة استطاع في كثير من الحالات ان يجني ثمارها، وتعود عليه بمنافع كثيرة، فحين يركب قطارا أو سيارة أجرة يدس جسمه الصغير في مكان ضيق.

إلا أن مساوئها كثيرة إذ كان هدفا لنكات وتعليقات ساخرة كانت تتقاذف عليه من حين لآخر ومنها وأكثرها ترديدا عند تشبيهه بعود الثقاب، ومرة أخرى بعلاقة الملابس لنحافته وعرض كتفيه..

(٢)

بقينا نحن الثلاثة عالقين في الممر.. كان علينا أن نقف في مكاننا الى أن نحصل على مقعد فارغ، ولكن لسوء حظنا سنظل هنا طوال مدة الرحلة التي ستستمر أربع ساعات..

كان أملنا في المحطة القادمة أن ينزل بعض الركاب ونحتل مقاعدهم.. أخذنا نطل من نافذة القطار الى الخارج بكل راحة، دون أن تمتزج الصور علينا وتختلط.. كنا نرى المناظر المحيطة بدرجة عالية من الوضوح.

اقترب القطار من المحطة التي سيتوقف بها بعض الوقت، حيث بدأت إشارات الوقت تعلن عن ذلك، وبدأت حركة المسافرين .. وأملنا نحن يتجدد من جديد.

ولكن الذي حصل هو العكس، ازدحم القطار وتقاذف اليه المسافرون من كل جهة.. وضاقت ممراته وشعرنا بأنفاسنا تختنقنا

كنت أنظر الى تلك المشادة الكلامية التي حصلت بين أحد الركاب وزميله لحظة.. وسقط نظري على فتاة تحمل حقيبة صغيرة في يدها.. دهشنا لها كلنا عندما اقتربت منا وبانت مفاتن جسمها الجميل.

كان وجهها مألوفا تكتسحه نعومة مثيرة وعيناها عسليتان مضيئتان وخيوط شعرها الذهبي تلامس ردفيها.

حين ينكشف قميصها بعض الشيء يظهر نهدان صغيران يرى بروزهما قليلا.

كانت تلبس بنطلون (جينز) يضيق عليها وفي نهايته تبرز ساق مرمرية مشدودة بيضاء كأنها مرآة.

مرت بالقرب منا واضعة على أذنيها سماعتين صغيرتين موصلتين بجهاز مسجل صغير وضعته أسفل قميصها وبانت فتحة صغيرة يشاهد من خلالها جانب من جسدها فاقع البياض.

زعق صديقي أحمد قائلا:

* يا إلهي .. يا مثبت الأبصار .. أيمكن أن نرى هذه النمرة الصغيرة هنا! وسط هذه الرتال من البشر وقد فاحت رائحة اجسادهم النتنة . ثم أضاف:

* يبدو أنها تحاول الحصول على مكان تأوي إليه وترمي بأعباء السفر بعيدا..

ولكني سأتبعها وأحاول مساعدتها..

استطاع ملاحقتها الى آخر القطار وبحركة مقصودة التفتت إليه مبتسمة لا تظن بأن تلك الابتسامة البريئة ستقودها الى شباك أحمد.

بعد هنيهة حضر وهي برفقته ممسكا بيدها.

في المحطة الثالثة صعدت الى القطار أفواج من العسكر بملابسهم الخاكية وكأنهم ذاهبون الى جبهات القتال أو تمرين عسكري. امتلأ المكان بالضوضاء والازعاج إضافة الى أصوات مسجلاتهم العالية.. والذي يشعل حماسهم صوت ذاك المطرب الشعبي الذي بدأ انتشاره هذه الأيام..

أشعلت سيجارة ناولني إياها أحد الركاب والذي كان يقف الى جانبي وشكرته .. ثم استدار إلي مرة أخرى مستفسرا إن كنت من هنا.. من نفس البلد.. فهززت رأسي نافيا.. نفثت بدخان السجائر - تابعت حركته اللولبية وهي تتصاعد الى أعلى والتي سرعان ما تنكسر في الفضاء.

كان أحمد ممسكا بيد الفتاة الجميلة منزويا بها في أحد أركان القطار ، ظلا يتجاذبان أطراف الحديث والابتسامة تعلو وجهيهما.

(٣)

كنت فرحا ونحن نقترب من ضواحي المدينة التي تتجمع ذكرياتها في رأسي وأيام عشنا بين حناياها نرتع وبين مروج نخيلها الباسقات نركض فرحين.

كنت لا أتصور بأن الأقدار ستجمعني بها..

تلك المدينة الساحرة التي اشتقت اليها.. الى سمائها وانطلاقتها وكل شيء فيها.. الى وشاحها الأحمر وهو يلف بيوتها ومآذنها مربعة الشكل وقد لفتها أشجار البرتقال واحتضنتها مزارع الزيتون.. ومنارتها العالية في صدر السماء تقترب منا ببطء شديد وأسواقها المفتوحة تستقبل كل أنواع البشر.. أما ليلها فقصيدة.





المرايا

سعيد الكفراوي *

— ١ —

واتكأت الى شجرة المستكة أنتظر.

كان ابن عمي قد أعطاني ظهره، وخطا ناحية قبو المقبرة الغربية تغوص قدماه في لحم الميتين الذي أصبح بمرور السنين سبخا بنيا تذروه الريح.

على عتبة الدار، تحت السراج المطفأ المعلق في العقد المتآكل تجلس عمتي «مريم». عندما أحست بي وضعت كفها على جبهتها وتأملتني لحظة ثم قالت: «ها أنت قد جئت». ولما سألتها عن أخي خفقت عيناها الكليلتان وقالت بدون أن تنظر ناحيتي «كلهم هناك» وأشارت بيدها ناحية المغارب، ثم أردفت«يبنون المقبرة».

مرت لحظة صمت وأنا واقف أطل عليها. كومة من عظام، أسمعها تقول لنفسها «الدوام لله، والأمر لصاحب الأمر». رأيتها تغيب عني، تتأمل تيار الماء الجاري في النهر الصغير أمام الدار.

أقف في المر الذي يفصل بين المقابر، أتأمل أبا الهول البارك فوق ظهورها، وأشم رائحة الرماد. شواهد من رخام مطموسة اللمعة تحمل أسماء من رحلوا.

عمي الكهل يجلس القرفصاء بجانب المقبرة، يشد ذيل ثوبه من بين فخذيه ويطل شعر صدره الأشيب من فتحة الجلباب. يكبس على رأسه طاقية من صوف الغنم، وبصعوبة مسح عن جبهته التراب. تأملت جلد رقبته المكرمش وتفاحة آدم بارزة وسط خطوط من تجاعيد متقاطعة كالمصير.

عندما رآني حاول النهوض، لكنني شددت على يديه أن يبقى. كان صامتا كبيت مهجور، ينظر ناحيتي وقد حفرت الدموع مسارين على وجهه وسط غبرة الرماد.

قال:

– حتى العظام تحمل ملامحها.

سقط رأسه على صدره، وسمعت نشيجه يعلو في المكان.

كانت المقبرة قد أزيل سقفها القديم، وسمعتهم يتصايحون مع ضربات الفؤوس، ودك «الكواريك» ارفع التراب من هنا» «الحفر يمضي الى عمقه» «حاسب العظام. اركنها بجوار الجدار».

خطوت صاعدا كوم التراب، ونظرت في عمق المقبرة، كانت عميقة على نحو ما، رطبة، يشيع بها سكون الموت.

ضربات الفؤوس، وجهد الرجال الذين يرفعون التراب، والأحجار القديمة السوداء مكومة في الركن.

راودني شعور غامض عندما فكرت فيما قاله عمي. اختلج جسدي وضغطت أضراسي، «عمي آخر من بقي من الكبار. يحمل على كاهله سنينه وينتظر في الرواق القديم دوره».

خرج ابن عمي من مد الظل المدود، يحمل ألما مضاعفا، بيده جوال من الخيش، وكان قبل أن يغيب عني قد قال لي (جمّد قلبك وهيئه للاحتمال). وعندما نظرت للرجال الذين يحفرون، رأيتهم يتوقفون ثم يرفعون ظهورهم وينظرون ناحيتي بنظرات غامضة

★ قاص من مصر.

اللوحة للفنان كارل كوراب – النمسا.

بينما يمسحون جباههم بذيول جلابيبهم.

حل صمت مفاجيء سمعت فيه النبض الحي، وأدركت أنهم يقودونني بغير ألم الى فجيعة ما. أنا أعرفهم. هم لا يفاجؤونك، يسحبونك، يسحبونك من يدك على دروب غير واضحة، ويتركونك وقد طقطق منك شعر الرأس.

تعثرت على الأحجار وكدت أهوى، وتبعت ابن عمي حتى اختفينا عن النظر.

على حصير مفروش فوق ظل التمر حنة، قبض ابن عمي أسفل الجوال وقلبه أمامي.

هوت على الحصير الجماجم الخربة، تصطك ببعضها وتحدث صوتا مكتوما اخترق قلبي. كانت موحشة وشائهة وقد اخترقها البلى والرميم.

شعرت للحظة كأنني أقف على الشاطىء الآخر للأبدية. همست وأنا أتأمل كوم العظم الخارج من لحده القديم:

– أهلي .

قرفص ابن العم مثل ذئب، وجلست أنا على الحصير أمامه.

مد يده وحمل جمجمة واجهني بها. أخذت أتأمل فجوات العينين والفم والأنف، والجبهة الضيقة، والثلاث أسنان الباقية في الفك العلوي، وسرعان ما اكتست العظام باللحم والملامح، وشعت بالنور الانساني الحي، وبرقت العينان بالحنان القديم، وتحركت الشفتان ببسمة طيبة منورة، صحت:

– إنها أمي أمينة.

– هي والله.

وخفت أن أمد يدي وألمس رأسها وأنا أراها تحدق ناحيتي بفجوتي العينين الفارغتين.

ركنها ابن العم ورفع الرأس الأخرى فواجهني الفك السفلى كامل الأسنان بينما العلوى خاليا تماما فصحت من غير وعي:

– ستي هانم.

– هي. عندما فتحنا القبر، وضربته الشمس رأينا أسنانها تضوي كحبات الماس. وتعرفت على «الطاهرة» أختي، وعمي «عبدالمنعم» هؤلاء الذين قضوا في حياتي قبل أن يرحل أبي.

استندت الى جذع الشجرة مقهورا وسألته صارخا:

– وأبي ؟

صمت لحظة، ثم نظر في عيني، وتشاغل بإشعال سيجارته، حثثته صارخا:

– أبي ؟ أين أبي؟

أجاب :

– لم نجد له أثرا.

نهضت واقفا وقد تكاثف رعبي فيما صعد من الأروقة الضيقة صوت المقريء:

(وما يستوي الأحياء ولا الأموات إن الله يسمع من يشاء وما أنت بمسمع من في القبور).

ووجدتني أعود الى الدار طفلا. ينتزعني ما فات مما أنا فيه في لحظة واحدة.

فناء يسوره الحجر، وحظيرة في حضنه من لبن أخضر، وكافورة وتوتة، وخلايا من النحل الأليف، وأبي جالس بجرمه الهائل يفتل حبلا من التيل وينظر ناحيتي، وأنا أمسك بقرني الحيوان مرتديا قميصه فيما تعنفني جدتي «استر نفسك». صامت وهائل وكأنه روح المكان:

– يا سلامة.

ابتسم :

– قل يابه يا ابن الكلب.

– خذني معك الليلة لأسوق البهيمة في الساقية.

– سآخذك.

وأشعر بدمه ينتفض في دمي. يمتد من أول الميلاد حتى لحظة أندفس في حضنه داخل عباءة بنية لها رائحته التي لا تنسى.

فرد بدنه قائما، وخطا ناحية النهر، ورأيته يتجرد من ملابسه ويخطو أول الليل الى الماء، ساترا عورته بيده، وسرعان ما يغيبه النهر فيما تتلاحق أنفاسه حيث تأتيني وأنا أشاغب مع الحيوان.

وقت ميت، والمقابر المتناثرة تنظر لخضرة الأرض بحزن جليل.

مرت لحظات من الصمت نشطت فيها الريح، واذرت التراب في دوامات خريفية. امتلأ الجو برائحة العظام فصدعتني الرائحة الصاعدة من الكهوف فهربت ناحية السماء المفتوحة لآخر مداها، ورأيت ركض السحب الى الفناء.

– أين أبي؟

هتفت بها مصحوبة بألم غامض. كنت أنظر اليهم وقد توقفوا عن العمل يتظرون حيرتي ولا يجيبون. «أنت الإنسي الفرد الذي رأت عيناه ما رأت». صفر صوت الريح كالجرس، فركضت أتبعه مفارقا من يحفرون، بينما في آخر لمحة من نظر، رأيت أخي يقطع بفأسه السحلية نصفين، أحدهما انطمر في التراب بينما الآخر يرف ملتاثا على نفسه، وأنا أجري بالشوط برأسي يطن فيه صوت المقريء الكفيف.

(٢)

الريح والشمس والمطر يهبون على المدينة فيسحبون منها السنين.

وأنا وقد غدوت كهلا ما أزال أبحث عن أبي. وبرغم تلك السنين التي سحبتها مني الشمس والريح والمطر الا أنني لم أتكيف أبدا مع لوحات النيون، واشارات المرور، وزحمة الظهيرة، وواجهات العرض، والملصقات بخطوطها المختلفة. مارست عادة تغير الفصول، وتأمل النهايات، ومقاومة أشواق القلب تجاه أبي الذي لا أعرف إن كان حيا أو ميتا.

بدأت بتدريب نفسي على الخروج من زمن لزمن، اجتر ما جرى بضنى القلب، وأنهض مطوفا بالأماكن التي كان يألفها أبي.

قطعت الطريق المضفر بالكافور والتوت، مخترقا الحقول لأجد رفيق عمر أبي جالسا فوق حصير تضفره ألوان زرقاء وخضراء وحمراء ، وبجانبه طاقيته وبيده سبحة من العنبر تتابع حباتها في ارتطام رصين، يطل رأسه الصغير من فتحة ثوبه، فيما يشبه وجه تينة جافة، ويرمش بعينين كليلتين ناحيتي وقد غامت ذاكرته فيما يشبه شبورة الصباح.

عندما سألته عن أبي، لم يجبني، وغاب يتأمل ذلك الطريق الذاهب الى بطن البلد:

ـ أبي يا عمي.

قال :

ـ من ذا الذي يريد أن يرحل قبل الأوان.

وراح مني حتى لم أعد قادرا على احتواء ذاكرته، ورأيت وجهه شاحبا كالقرطم، وتذكرت ما مضى عندما كانوا في مضيفة الدار، شرق البيت حيث كانت تأتي رائحة المعسل والشاي،وطعم العشاء، ونسوة الدار جالسات على حافة الليل ينتظرن أمر الرجال، وأنا الصغير انصب الفخاخ على شاطىء النهر للقطا والعصافير أول الصباح.

عدت للسوق المروع بالبشر، وزحمة الحيوان، وأصوات البيع والشراء. هناك كان يقف في وسطهم فاردا طوله. قلت (كان دائما وسط الناس) مسحت المكان بعيني فارتد حاسرا كان يجس الضرع، ويتأمل هامة البهيم فاذا ما ختم بالفرادة والعافية، سحب الشاري حلاله ومضى. وعدت اتكىء على السور ناظرا اليه وهو يفك مقود الجواد ثم يشدني من ثوبي ويثبتني على ظهره لاسعا كفله بخيزرانته فيعدو الجواد على السكة التراب، وأنا أصرخ بكل عزم الخائفين، يأتيني صوته (تشبث أو تنكسر رقبتك).

أخلاط من صور، وذكريات قديمة يطفح بها قلبك، وأنت تدور من مكان لمكان. تعود من نفس البداية، وتنشغل بالمستحيل فيما يهرم منك البدن، وينظر لك الخلق باعتبارك أحد البهاليل، يحاصرك زمنك، ولقفة النفس التي تأتي بالحنين والضنى.

أغلقت اليوم خلفي باب منزلي بالمدينة التي أقطنها. نزلت من المترو ودرجت على أرض الميدان. ينحدر الجنود المتورطون بأحذيتهم الثقيلة من بوابة المحطة يتأملون البنت التي تقف في كشك بيع الزهور المندى بالماء.

كانت الشمس حادة صيفية عندما انطويت على ظلي. وعندما فارقني صار تحت قدمي فوطأته ومضيت ومضى معي. صدى لرنين ترام، وشارع خفت منه الزحمة وتراجعت حركته، وأنا أقف أرقب واجهات البيوت القوطية، وتماثيل الجص التي تحمل شرفاتها في صبر السنين،وأبراج مدورة ومسدسة يقف على علوها حمام غريب في مدينة غارقة في الزحمة والفناء، مدينة لم تعد من لحم ودم.

كانت واجهة المحل الذي أقف أمامه من مرايا مصقولة لامعة.

وكانت الشمس تسقط على بدني فتعكسه المرايا بجلاء.

والمدينة التي أمضيت بها أفدح العمر تبدو في هذا الوقت باغية وقديمة. تذكرت في لحظة المرايا هذه حينما كان يزورني صاعدا من مشرق النور حتى هذه الضاحية قرب النهر:

– لا أحد يفرط فيما ورثه.

ويسبقني على الشاطىء المزهر، واقفا بالقرب من الماء الجاري، يتقدمني بخطوات متأملا تلك المراكب الراحلة بأشرعتها المفرودة بالريح والشمس تغرب للمنتهى البعيد.

يغرف بكفيه الماء، ويطوح به ناحية الضوء، فأرى وأنا أتأمله لؤلؤ الماء ينداح كالأحلام.

كانت طرقاته التي على الباب، والتي أعرفها بعزمها، وصرامتها. أفتح الباب فأراه واقفا بقامته المديدة، ووجهه الصارم يشيع فيه حنان كالنور، بجانبه، على الأرض«زوادة» من خير. لا يقطع عوايده أبدا. ينفلت ابني الصغير من بين قدمي فيلتقطه رافعا إياه حتى وجهه، هاتفا به:

ـ أهلا سبع الغربية.

لحظة أشعر فيها بتيار الدم ينتفض، بادئا جريانه من عروقه مارا بشراييني حتى ابني الصغير الذي يضمه الآن في حنية.

للكهل الذي يدب بالعصا على الأسفلت ذاكرة حية، وله فسحة من زمن يبحث فيها عن السنين.

نخلة الميدان بلا عراجين، وشجرة البلاد الغربية بلا أوراق. وأنا أقف في زحمة ضوء المرايا يجذبني الذي يأتي تجاهي من قلب قلب نورها الحي.

من القادم نحوي؟

الكهل الذي وخط رأسه المشيب وانطوى على جروحه؟

كأنني أعرفه، أمضيت معه عمري منذ ولدت، ومنذ كنت أركب جواد الريح رامحا على السكك التراب، واستدفىء في قماش العباءة الحي.

روعت عندما شبه لي أنني فهمت، لكنني تماسكت، وغلبني الشعور ببهجة الاكتشاف والتعرف في هذه اللحظة من العمر الأخير.

قلت , سلالة من سلالة. أب عن جد.

وكنت أخطو ناحية المرايا متأملا ذلك الواقف فيها وكأنني أشق الغيوم مثل طائر. الحاجبان، والعينان، والشفتان المزمومتان، ولمعة العين الخاطفة كحد السكين، والحزن المغلف الوجه كقناع قديم، والرأس وقد اشتعل شيبا.

أخطو وقد ملأتني البهجة كلما تعرفت على ذلك الذي في المرآة. كأنني أنسحب من تيار متدفق على أرض غير قلقة وصوت موسيقى يعلو من محل المرايا، وأنا أتأمل ذلك الذي أعرفه، والذي أمضيت عمرا باحثا عنه، منذ تعرفت على الموت في مقبرتنا النائية.

كنت قد جمعت عزمي عندما صرخت في الشارع، وقد نفذت الصرخة من الطين الى الماء:

ـ أبي .. أبي..

***

من يحصد الهواء ؟

حسب الله يحيى ★

سئم قرقوش من الطاعة بالغة الأداء والتنفيذ التي توليها الرعية لأوامره، وفكر في وسائل شتى بحثا عن أوامر غير قابلة للتنفيذ، وتوصل إلى فكرة.. أمر بموجبها كل الرعية إلى ترك أعمالهم والانصراف كليا إلى عمل يقضي بأن يمسك كل فرد بمنجل ويقوم بعملية حصاد للهواء.

لم يعجب أحد للأمر، ولم يتخلف أحد عن أداء المهمة التي أقرها حاكمهم قرقوش، وظهر خطباء في كل الساحات والمنابر، يباركون في خطبهم هذا الإجراء الذي يدل – كما قالوا – على عقل راجح وفكر متوقد ووعي مسؤول وإرادة سامية ومهمة تاريخية نيرة.

وبدأت على الفور عملية التنفيذ.

راح الجميع يعدون أنفسهم لهذه المهمة الجليلة ونيل شرف الاسهام فيها، وأخذوا يتسابقون ويتقدمون بعضهم على بعضهم الآخر لنيل شرف تنفيذ قرار الحاكم العادل قرقوش.. ولم يتخلف أحد عن أداء الأمر بكل حرص ودقة. ومر موكب قرقوش في شوارع المدينة، فصفقت له أكف الرعية وباركت خطوته النبيلة بحصاد الهواء.

أحس قرقوش بالسعادة بعد السأم الذي كان قد انتابه، وبانت على محياه ابتسامة فرح، وأخذ يرفع يده مشيرا بالتحية لرعيته المطيعة؛ غيرأن هذه السعادة كانت تعانده أحيانا وتستعصي في دواخله..

وقال قرقوش مخاطبا نفسه:

– ليس من المعقول أن تكون كل أوامري سليمة، وألا يظهر في طول البلاد وعرضها رجل يدلني على خطأ أقدمت على ارتكابه.. ذلك أنه ليس من المعقول أن أكون إنسانا معصوما من الخطأ.

وتذكر قرقوش قصة ذلك الامبراطور الذي ظهر عاريا أمام الناس مدعيا أنه يرتدي ملابس جديدة.. وفيما كان الجميع يصفقون له ويباركون ويعجبون بملابسه؛ صرخ طفل بكل براءته : الامبراطور عار، الامبراطور عار.

وتفاءل قرقوش، ومنّى نفسه بطفل شجاع، وبكاتب مثل هانس أندرسن يصرخ بحنجرة نقية لطفل يرى الحقيقة.

.. واصل موكب قرقوش مسيرته ، والجميع يظهرون مسراتهم.. ولاحت لعيني قرقوش امرأة، ما أن شاهدته حتى أسدلت ستارة على وجهها، ومنعت عنه مشاهدة ملامح وجهها.

عجب قرقوش لموقف المرأة، وألحت الرغبة عليه لمعرفة أمرها.

أصدر أمره بإيقاف الموكب فورا، واستدعى المرأة المجهولة.

حيت المرأة قرقوش بصوت خاشع ناعم عميق، فسألها عن أمرها وأسباب تسترها عنه، مع أنها مرت بكثرة من الرجال ولم تفعل ما فعلت حين شاهدته! . فقد كانت تكشف عن كامل وجهها وتمشي بكبرياء مشحون بالأسى وكأنها تمشي بين جمع من النساء يشاركنها طبيعتها وعالمها النسوي الخاص..قالت على استحياء دون أن ترفع عنها الستارة التي تغطي وجهها:

– سيدي حاكم هذه المدينة.. قرقوش المعظم.. أقول لك صراحة، إنني وجدت فيك الرجل الوحيد بين جميع من مررت بهم، وقد خجلت من رجولتك، فاستحييت منك.

سر قرقوش لجواب المرأة، وأحس أنه غزل خفي تبديه المرأة نحوه.. وفكر بطلب رفع الحجاب عنها ليتطلع إلى بهاء وجهها، غير أنه خشي من إحراجها.. وعاد يسألها:

– وماذا ينقص كل هؤلاء الرجال؟

قالت المرأة بلا تردد:

– الشجاعة يا سيدي .. الشجاعة.

قال قرقوش مؤكدا :

– إنهم شجعان يا امرأة ، أما ترينهم يعملون بجد ويحصدون الهواء؟

تحدته المرأة بالسؤال:

– .. وهل تعد عملهم هذا شجاعة يا سيدي؟

– وأنت هل لديك شك في ذلك؟

أجابت المرأة بشجاعة أثارت انتباه قرقوش:

– بل أنا على يقين يا سيدي.

– ما هو يا امرأة؟

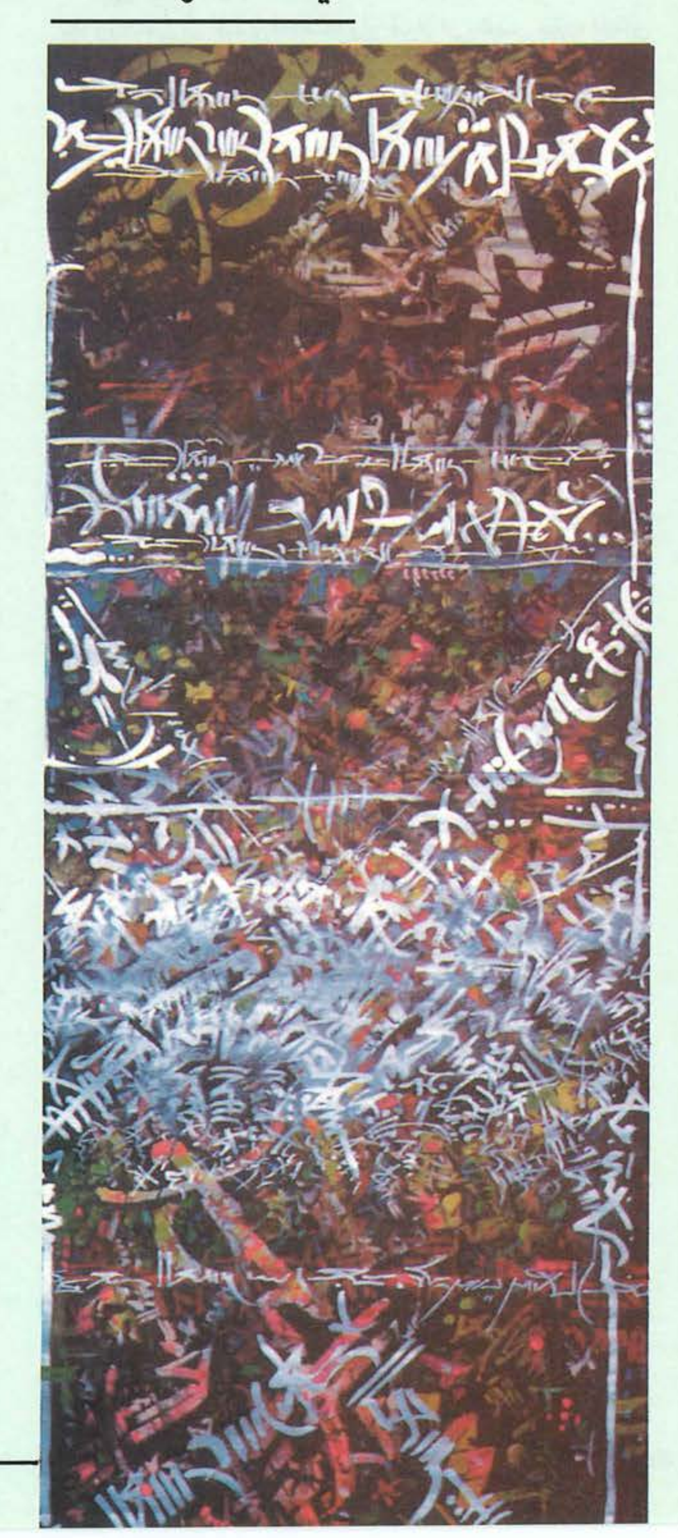
– إنهم ليسوا رجالا يا سيدي، ما داموا لا يملكون الشجاعة، ولو امتلكوا الشجاعة حقا، لوقفوا وقالوا بصوت واحد: الهواء لا يحصد، ولا يعلب، ولا يستأصل من هذا الكون.. وأدرك قرقوش أنه قد وجد في هذه المرأة حقيقة نفسه، وبحثها الدائب عن صوت شجاع يتحدى أوامره وأخطاءه.. إلا أنه لم يحتفظ بهذه الحقيقة التي وجدها بينة أمامه.. فقد أصدر أوامر مستعجلة وفورية بقطع رأس المرأة ومن تبعها.. حتى تكون أمام كل من يفكر بالتمرد على أوامره السامية..

***

★ قاص وناقد مسرحي من العراق.

ثرثرة

هيفــــاء زنكــنه ★



كان صباحا مشرقا. تحررت فيه الشمس من الغيوم، كانا في سباق محمـوم يوم أمـس. الغيوم تـلاحق الشمـس. تشرق الشمس قليـلا فتغطيها الغيـوم. فازت الغيـوم اليوم فـأبتعدت مسرعة تاركة لنا الشمس. قفزت من سريري وأنا أشعر بالحياة تسري بقـوة في عروقـي .. أردت أن أغني. أن أحـدث أيا كـان.. قفـزت الدرجـات القليلة الفـاصلة بين غـرفة النـوم والطابـق الأرضي، ودخلت الحمام لأغتسل. أغنية .. أغنيـة.. أريد أن أغني .. آه يا حبيبي . آه يـا حبيبي.. يا حبيبي تعال.. يـا حبيبي تعال. طُب .. كـومة الـرسائل تسقـط من فتحـة البريد ..رسـالة من مديـرية ضريبـة الدخـل تحمل خـتـم مكتب خـدمات صـاحبة الجلالة.. رميتها جـانبا. لا أريد أن أقرأهـا الآن.. لا أريد إفساد نهاري.. اعلان عن افتتاح سوبر ماركت جديد، يقول : التسوق في «سيف وي» بسيط مثل تعلـم حروف أي .بي.سي.. الجريدة الاسبوعية المحلية.. علبة قهوة صغيرة.،مجانـا، للتجربة، قائمة أسعار محل بيتزا جديد.

من النافذة رأيـت ساعي البريد وهو يبتعد . تـرك البوابة الخارجية مفتـوحة،كعادته دائما، ممـا يجعلني أشعر وكـأنني أسكن في الشـارع. لم أغضب.. كنت مـا أزال منغمرة بـالفرح.. نظرت إليه بحنـان تلاءم مع فرحتي .. كـان يشبه البرتغاليين.. قصيرا مربـوع القامـة. في الخمسين من عمـره.. متجهم دائما.. ثقيـل الحركـة. يزحـف لا يسير . عـلاقتـي به كـانـت محددة بإدخاله الـرسائل من فتحة البريد وشكواه مـن القيشاني الذي رصفنا به باحة البيت الأمامية.

قال بصوت تساقط من خلال المسافة الفاصلة بين أسنانه الأماميـة: «هذا أمـر سيء .. سيء جدا.. الأرض تـزحلق .. كيـف أستطيع ايصـال الرسائل إليكم؟»

وجدته، ذات مـرة، في حديقة الجيران الأماميـة محـاولا مد يده الى فتحـة بريدنـا، من فـوق سور الحديقة. مـددت يدي في اللحظة المنـاسبةوأخـذت الرسـائل.. فنظر إلي بلا مبـالاة مؤلمة تشبـه الكراهيـة. وعـدته بحـل المشكلـة بـأسرع وقت ممكـن، وحسب تعبيره «قبل أن يتزحلـق ويكسر ظهره». أردت أن أفرح معه إلا أنه لم يستسغ روح النكتة لدي.

تنفيذا لوعدي فرقت عددا من صناديق الكارتون ورتبتها بشكل ممشى ضيق يربط ما بين البوابة الخارجية وباب البيت. عندما ذاب الجليد، رميت قطع الكارتون في صندوق القمامة . ثم سقط الجليـد ثانيـة. هذه المرة، وضعت قطعـة سجادة قـديمة، قصصتها بشكـل طولي، فســار عليها سـاعي البريـد بخطوات متأنية وحذرة.

★ كاتبة من العراق مقيمة في لندن.
اللوحة للفنان الطاهر ومان – الجزائر.

كنت ، في محاولاتي، كمن يريد الحصول على الرضى والاستحسان وباذلة أقصى جهدي للكشف عما هو وراء قناعه المؤدب.

رأيته قبل أيام ، وأنا واقفة بانتظار الباص، على مبعدة شارع واحد من بيتي. ابتسمت بصدق وأنا أعتقد بأن هناك ما يجمع بيننا.

قلت : صباح الخير.

لم يجب. تحاشى النظر إلي.. عبر الشارع الى الجهة الثانية وواصل سيره البطيء ومسعاه السيزيفي للتخلص من الرسائل. في موقف الباص نفسه التقيت بجيم.. لقائي بجيم كان خاصا جدا، لأنه كان يتم في يوم محدد هو السبت وفي ساعة محددة هي التاسعة صباحا والباص الذي ننتظره هو «سي١١» عرفت ان اسمه جيم لأنني سمعت احدى الجارات وهي تقول له:

– انتبه عند عبورك الشارع يا جيم.

بالغ جيم يومها في الانتباه عند عبوره الشارع، ربما ليبرز اهتمامه باهتمامها به.

كنا، أعني أنا وهو، نقف في موقف باص سي ١١، صباح كل يوم سبت في الساعة التاسعة لنأخذ باص الساعة التاسعة وسبع دقائق. أنا في طريقي الى المسبح وهو إلى السوبر ماركت. قبل ثلاثة أسابيع، قررت أن الوقت قد حان لتبادل بضعة جمل مع جيم. كنت ارتدي بنطلونا رياضيا لونه وردي فاقع وبلوزة قطنية مخططة بالعرض .. الخطوط سوداء على أرضية رمادية ، باستثناء مربع طبعت عليه كلمة واحدة بالانجليزية «الغضب» لم تكن البلوزة بلوزتي. كنت قد استعرتها من ابنتي لأرتدي مظهر الرياضية المرحة، اللامبالية.. امتلكتني السعادة وأنا اتمتع بلياقتي البدنية وتعلمي السباحة وأنا في الأربعين. جيم كان قد تجاوز الستين منذ زمن بعيد.. نحيفا .. قصيرا.. يدخن باستمرار.. رائحته رائحة علبة سجائر رطبة.

قلت : Good Morning

قال : Is it

في يوم السبت التالي. في وضعنا ذاته. تحت مظلة موقف الباص ذاتها، طورت اسلوب حديثي معه.

قلت : How are you

قال: Here Today, Gone Tomorrow

يوم السبت الثالث، فاجأني قبل أن أفتح فمي.

قال : هذا شارع سيىء جدا.. انه شارع خطر . هل شهدت حادثة المرور ليلة أمس؟

وواصل قبل أن أجيب على سؤاله:

– رجل عجوز مات فورا.. سيارة الاسعاف وصلت متأخرة عشر دقائق عن موعدها، لقد تغير الزمن، تغير البلد. كل شيء تغير. ثم بحلق مذعورا بالكتابة والرسوم الملونة على موقف الباص «انظري .. انظري .. شوفي الحال. أيام زمان كانت الجدران نظيفة والباصات نظيفة ومواقف الباصات نظيفة. البلد كلها وسخة الآن..لماذا ؟ بسبب الغرباء.. غرباء في الشارع .. غرباء في الحي.. لندن كلها صارت مليئة بالغرباء. Bloody Foreigners ، أينما التفت أرى غرباء.

(نظر إلي بعينيه الحادتين نظرة من يقرأ تقريرا لا علاقة له به، ويخشى أن أبدي اهتماما ولو قليلا ان يظهر حقده المطلق على كل غريب في المدينة).

قال: يوم أمس ، انتظرت في المستشفى مدة تزيد على الثلاث ساعات.. انتظرت أولا في صالة الانتظار ثم قادوني لأجلس في الممر المؤدي الى الردهة.من كرسي الممر نقلوني الى كرسي آخر، قرب سرير محاط بستارة طويلة.. جلست على الكرسي وانتظرت.. انتظرت ان يطل علي أحد،، أن يسألني أحد عن حالي. كنت أرى من خلف الستارة، أقدام الممرضات فقط ، كن يتحركن بسرعة كبيرة. أقدام تتجه يمينا، أقدام تتجه يسارا.. أقدام تقف قرب الستارة ثم تمضي بعد وهلة .. بعد ثلاث ساعات جاء الطبيب. قاست الممرضة ضغط الدم ثم أخذت عينة دم للتحليل. أخبروني أنهم لن يجروا العلاج الشعاعي اليوم. لديهم حالات مستعجلة أكثر.. المريض الذي نادوه قبلي وعالجوه كان أسود. تصوري حالتهم المستعجلة كانت مريضا أسود. ويقولون أن هذا بلدنا. أنا مصاب بسرطان الجلد، وقد أموت قريبا وهم يقولون أن لديهم حالات مستعجلة أكثر.. وأية حالات! مرضى سود! من الذي خدم البلد أكثر، أنا الانجليزي المولود فيه أم المهاجر حديثا؟ من هو الأولى بالعلاج. أنا أم الأسود؟ هل تعرفين معمل الحليب في نهاية الشارع؟ أغلقوه الآن. عملت فيه مدة ستة وعشرين عاما الى أن تقاعدت .. نقلوا المعمل الى خارج المدينة. قالوا: أرخص وأحسن.. فتقاعدت قبل وقتي ومرضت قبل وقتي.

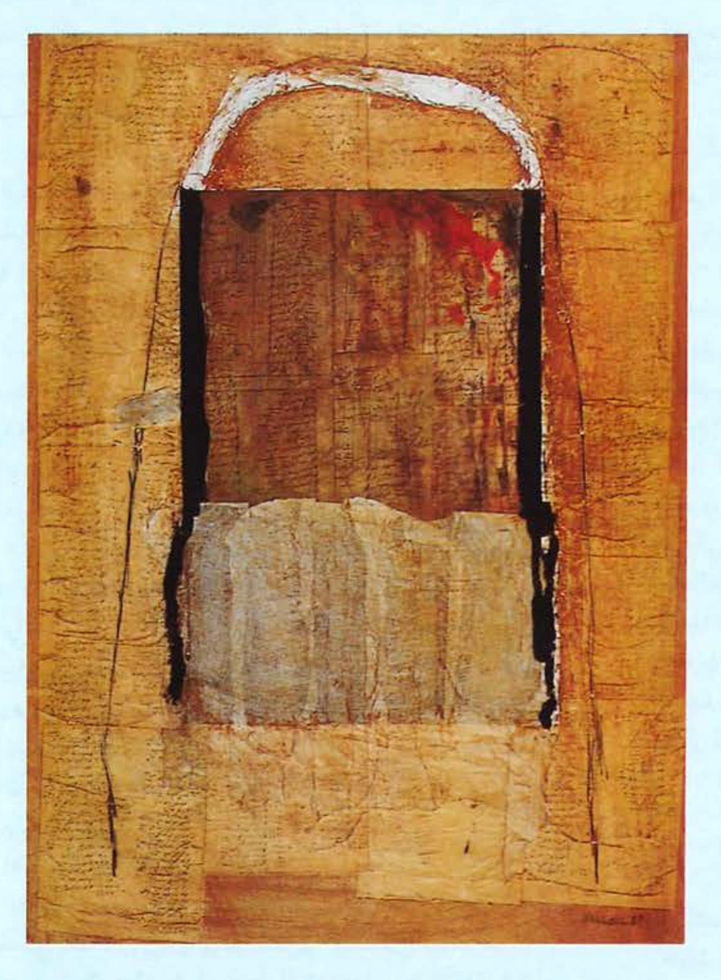
–هالو جيم.

– آه هلو عزيزتي كيف حالك؟

نظر إلي العجوز بحنان كبير فلانت ملامح وجهه المتصلبة إزاء وجهي. جاء الباص.. ساعد جيم العجوز على الصعود قبله وهما يتحادثان بصوت عال. جلسا في المقعدين المتجاورين قريبا من الباب وجلست أنا قبالتهما. واصلا حديثهما بلا توقف. ضحك جيم بصوت عال لتعليقات العجوز وشاركته هي الضحك بفرح طفولي.

عند اقتراب الباص من الموقف القريب من السوبر ماركت، وقف الاثنان قرب السائق وتبادلا معه التذمر من الحالة الجوية، قال الاثنان شكرا للسائق ونزلا ببطء وهما يتحاشيان النظر إلي.

* * *



القبر



عبده خال *

حول قبر مطموس تناثرت الأشواك، والأعشاب البرية، وتمزقت راية بيضاء ظلت ترفرف من عارضة خشبية متآكلة ارتكزت – منذ أمد بعيد – في طرف القبر لتحدد وضع الميت.

قبر وحيد رمي في الفلاة وظل متمسكا بحدبته إزاء الرياح التي تعبث بكل شيء في هذه الرقعة المسكونة بالوحشة والفراغ.

من هنا .. من عمق الخلاء بزغ ظلان كانا يحثان الخطى – من جهتين مختلفتين – صوب هذا القبر حتى اذا بلغاه تطاير شجارهما وامتقع وجهاهما بأقذع الشتائم ولم يكن يجاورهما إلا صراخهما المتعالي في هذا الخلاء الممتد حتى الأفق، وحينما رغا وفاض غضبهما تماسكت أيديهما في عراك غير متكافىء.

أحدهما ضخم له أنف تجلس القرفصاء وعينان متسعتان لاحتواء ما يصادفهما، يده الضخمة أطبقت على هامة ذاك الرفيع ذي الأطراف المتناهية الدقة، فلم يعد باقيا منه الا صوته اللاهث الخارج من نفس ضيق .. كان يزفر بألم في محاولة يائسة للفرار من تلك القبضة الحديدية التي أوشكت أن تفصل رأسه عن باقي الجسد.

وعندما خارت قواه، استسلم لدفعة قوية أوقعته أرضا، فجمع أوصاله المتضعضعة بانكسار، ونهض نافضا آلامه المبرحة، وتبقت عيناه الحسيرتان تراقبان خصمه الجالس بمحاذاة القبر، والذي انشغل برفع يديه تاركا لشفتيه حرية التمتمة بأدعية غير مسموعة، وقد لبس وجهه خشوع طاغ... رمقه مليا، وتقدم نحوه بصوت متهالك:

– سيدي .. هذا قبر أبي لقد واريته بيدي هاتين، ونصبت هذه الراية للاستدلال عليه في هذا الخلاء الفسيح، ولا أريد أن نتعارك.. فربما كان قبر أبيك قريبا من هنا، إلا أن هذا ليس قبر أبيك، وأؤكد لك ذلك، بل أقسم على هذا.

استدار نحوه بنصف التفاتة من عينيه الواسعتين تاركا أدعيته غير المسموعة معلقة في الهواء، وبصوت مشبع ممعن في الثقة:

– وأنا أؤكد لك أنه قبر أبي فقد دفنته بيدي هاتين، وإذا لم تغادر المكان سأجعلك تجاوره خاصة وأنا أعلم أن أبي لا يحب الوحدة!!

وعندما استيقن أنه غير قادر على مقارعة خصمه، وبدت له – منازلته محسومة الخاتمة، تحرك، غير ذي بعيد حتى أنس

★ كاتب من المملكة العربية السعودية.
اللوحة للفنان زياد دلول – سوريا.

له خصمه، وانشغل بأدعيته غير المسموعة، دس يده في جيبه الداخلي، وقفز عدة قفزات متتالية حذرة، وانتصب واضعا مسدسا صغيرا على هامة خصمه، وبصوت منتش جعل رأس خصمه يترجرج تحت فوهة المسدس:

– والآن ماذا تقول؟!

ارتبك ذو الجثة الضخمة، والعينين المتسعتين لاحتواء ما يصادفهما، واشتعل فيه الخوف إلا أنه تدارك هلعه بابتلاع ريقه الجاف مرارا حتى اذا انطلق لسانه، وجف خوفه قليلا قليلا.. نهض صوته متعثرا:

– أقسم لك أن هذا قبر أبي فقد كنا عائدين من رحلة شاقة، ومضنية فأصابته الحمى، وظللت أتنقل به لأيام طوال حتى إذا بلغنا هذا المكان، كانت الحمى قد أتت عليه وقبل أن يلفظ نفسه الأخير، أخرج من – كمره [1]– ورقة صغيرة طويت بعناية، ودفعها الي وهو يقول:

– إن وافاني الأجل فلأدفن أينما قبضت، وهذه وصيتي إليك، لا تفتحها إلا حين أكون نسيا منسيا.

وأطبق عينيه دوني ورحل، فجلست على جثمانه ليلتين علّ الحياة تحن لجسده، فتعود، حتى إذا نزت رائحته، قمت وواريت ذاك الطود، ووضعت هذه الشارة، واحتفظت بوصيته، وسحت في الحياة حتى إذا ذُكر، ولم يترحم عليه أحد، فتحت وصيته فوجدته قد كتب:

يا بني..

افتح صدرك فصوتي قادم إليك

اليوم أغدو ترابا، ويغدو دمي موزعا في أوردة الطير وعظمي فتات الأرض، وأنت تجري ،وتتفرع فيك الحياة، وتفور فيك الرغبات، فلا تجعل النزوات تميت الانهار فيك.. وتذكر أنك هالك... فادفع رأسك للأعلى قبل أن يجاور قدميك.. فالسماء والأرض تلتقيان بالمطر، فلا تجمع رأسك بقدميك إلا بشرف.

يا بني ..

إياك أن تجعل عينيك بوابة لقلبك، فمن اتخذهما فقد عمي.. فزحف وزاحف ففي الغيب متسع من النبوءات.

يا بني ..

لا تقل مات أبي ظمآنا .. حسيرا.. وحيدا، واعلم أن لكل نفس مصبا.

يا بني..

أطل لداخلك – دائما – وذد عن مائك تتسامق فيك النهارات والأحلام الطليقة.

أنظر .. فالماء ينساب بيننا، فهناك من (يدلدل) رجليه، وهناك من يشرب، وهناك من يتبول، فلا تدنس ماءك.. وشد الرحال، وتزود بالماضي، ومد خطوتك لعلك تراني.

أبـوك

***

أمام هذه الكلمات، وقفت عاجزا عن استيعابها أو ادراكها فطويت وصيته، وأعدتها الى مخبئها ،فطاردني أبي في المنامات يتلو عليّ وصيته، وظل صوته واقفا لا يبرحني حتى قيل لي:

– ان نفسه تتوق لأن تمد خطوتك اليه.

فقطعت جميع أعمالي، وخببت السير في الصحارى، والقفار حتى إذا بلغت قبره، وجدتك هاهنا تدعي أنه قبر أبيك.

تمايل خصمه فوق رأسه، وغرس المسدس للعمق:

– هذا ليس ادعاء ولكن هي الحقيقة، فأبي كان له أعداء كثر، يتربصون به في كل مكان، وقد تناهى الى مسامعه – وهو على فراش الموت – أن أعداءه لن يتركوه، وسيتبعونه الى قبره إن سبقهم إليه الموت وسيعبثون بجثته، وقبل أن يموت قربني إليه، ودفع إلي كيسا من الذهب – دون إخوتي – وأوصاني إن جاءته المنية، أن أدفنه على بعد شدتين شمال قريتنا في أرض عجوز لا ماء يجري في وجهها ولا شجر، وعندما لفظ أنفاسه الأخيرة، وانشغل اخوتي بتجهيز غسله، سرقت جثته، وخبأتها في شقي، وعندما جاء اخوتي لغسله، ولم يجدوه خرجوا في طلب أعدائه، وخرجت أحمله على عاتقي وإذا تعبت سحبت جثته حتى إذ بلغت هذا المكان حفرت هذا القبر، وألقيته به، ودفنت معه كيس الذهب خوفا من أن يدخل نصيبي هذا في الميراث، أو أن يكتشفوه عندي .. وعندما سكن كل شيء، جئت لاسترداد مالي.

– إذن تود نبش القبر.

– نعم.

– لن أمكنك من هذا أبدا.

– أنا لن أنبش القبر.. أنت ستقوم بالمهمة صاغرا، وستستخرج لي كيس الذهب، واذا لم تفعل ما آمرك به سأفرغ حبات هذا المسدس في رأسك.

– لن تستطيع.

شد قامته، وغرس قدميه في الأرض، رافعا الزناد، وواضعا أصبعه على لسان المسدس:

– سأعد لثلاثة، واذا لم تبدأ العمل، سيكون آخر عهدك بالحياة صوتي هذا..

وبدأ العد ببطء ولم يكن أمام صاحب الجثة الضخمة خيار إزاء اصرار خصمه، فجذب عارضة القبر، الخشبية، فانكشفت فجوة عميقة بدأ منها في ازاحة التراب، وتعميق الحفر، وكلما تباطأ سمع صراخ خصمه يدوي.

– اسرع .. لا تتباطأ.

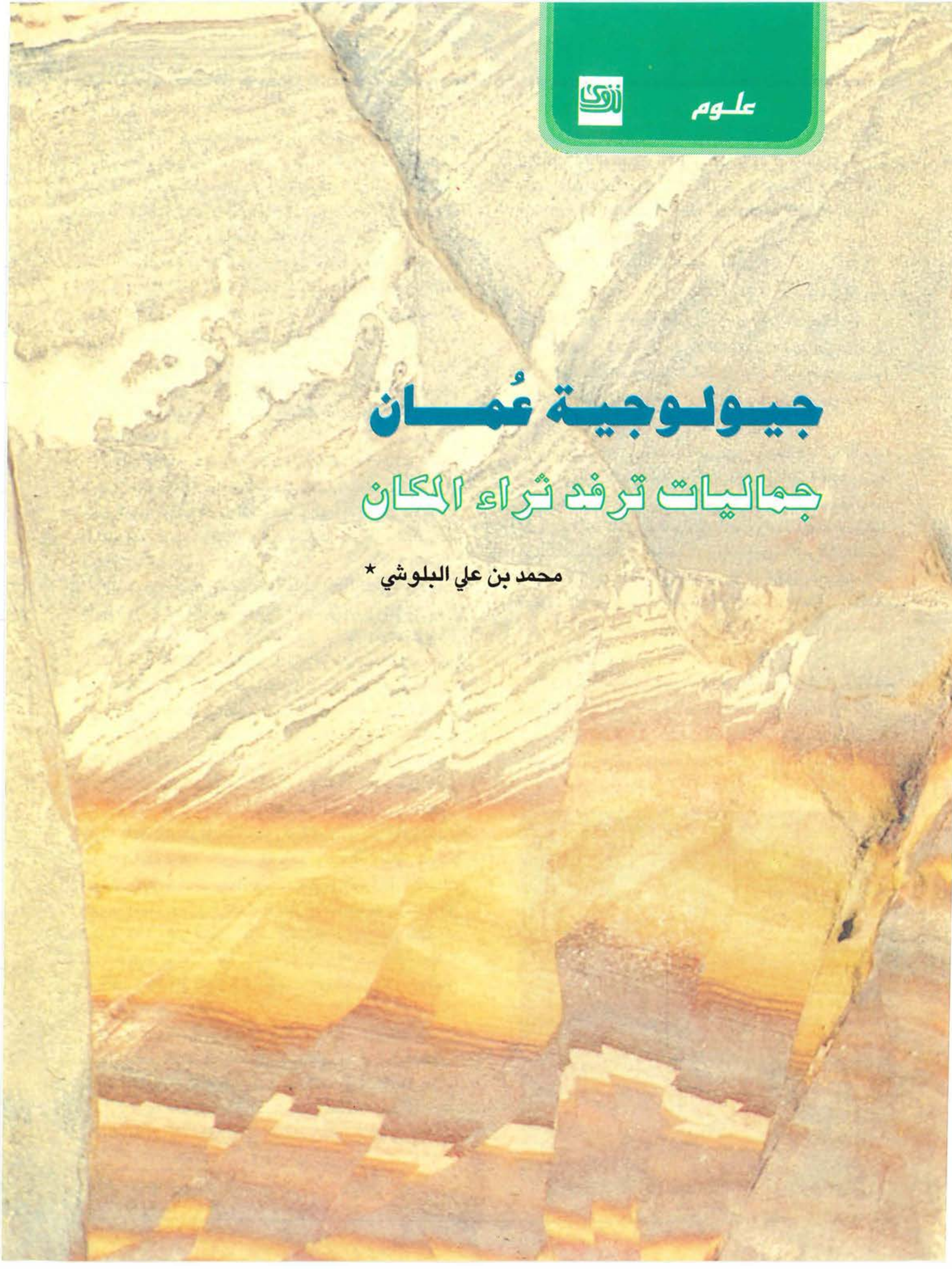
مازال التراب مجدولا على شطرين، وذو الجثة الضخمة يعمق الحفر حتى اذا بلغ قاع القبر اتسعت عيناهما، وقفز من محاجرهما فزع طارىء أشعل بهما الخوف، لينطلقا راكضين لا يلويان على شيء..

حين ظل قاع القبر كاشفا عن بقايا جمجمة ضخمة، وعظام لسيقان طوال انتهت بحوافر متآكلة.

---

١ – كمره : حزامه.

* * *



علوم

جيولوجية عُمان

جماليات ترفد ثراء المكان

محمد بن علي البلوشي *

بعد مـا يقارب سبعـة وستين عامـا على نشر أول دراسة علميـة حول جيولوجية عُمان، وزهاء خمسة وعشرين عاما على الانفتاح الفعلي للـدراسات الحقليـة في عُمان، بـدأت تتضح كثير مـن المعـالم الدقيقـة لجيولـوجية أرض تضرب بجـذورها في نسغ التـاريخ الكـوني.. هذه الارض التي هيأ لها موقعها أهمية بالغـة كون أنها محاطة بثلاثة بحار نشأ وتأثر كل منهـا بأحداث وظروف جيولوجية معينة.. لـذلك نراها تشتمل على ثـلاثة أقاليـم جيولوجية مختلفـة.. فجيولوجيـة محافظة ظفار تأثرت إلى حد ما وفي فترة من فترات تاريخها الجيولوجي بما دار في خليج عـدن. أما المنطقـة الوسطـى (الحقف) فكـان لتاريـخ المحيط الهندي والبحر العربي تأثير كبير في تشكيل بنـاها وتراكيبها.. كما وقد كان لـوجود محيـط التيثيس (tethys) القديم اثـره الكبير في جعل جبال عمان الشمالية – والتي لم تكن بالطبع كما نراها في شكلها الحالي – متحفا رائعا.

ومنذ أن نشر جـورج ليز (lees) في عام ١٩٢٨م بحثـه حول (جيولوجية وتكتونية عمان وأجزاء مـن جنوب شبه الجزيرة العربية) والذي تضمن دراسات حول الاستراتيجـرافية والتركيبية ودراسة عن الحفريـات، منذ ذلك الوقـت وعمان محط أنظار كثير من مشـاهير علم الجيولوجيا العالميين..

ولعل البحـث الذي قام بـه كين جليني (Glennie) ورفاقه في عام ١٩٧٤م كـان التأسيس الحقيقـي لما يسمى اليـوم بـ(جيولوجية عمان)، حيث استفاد جلينـي ممن سبقوه إلى دراسة هذه الجيـولوجية عندما قـام بمراجعات كثيرة خلص في النهـاية منها ببحث ضخـم قيم مشفوع بعدد كبير من الخرائط والجداول، هذا البحـث يعد اليوم اللبنة الأولى التي مهدت الطريق لكثير من البحاثة من مختلف دول العالم..

واليوم وبعد أن تشكلـت معظم الملامح العامة لهذه الجيـولوجية وتخالطت معظم التسميات التي اطلقت ــ من خلال كثير من الدراسات – على التكوينات الصخرية المختلفة في عُمان واضحى من الصعب تمييز اسماء وخصائص كـل ذلك الكـم الكبير من التكـوينات، يجيء كتـاب (الدليل الحقلي إلى جيولوجيـة عمان) للدكتور سمير حنا كمادة تتبلور من خلالها جيولوجية عمان بطريقة منظمة ومبسطة، ولتكون كمرشد يقود البـاحث والطـالب والهاوي والسـائح على السواء إلى مكنـونات الطبيعة الصخرية متنوعة الثـراء في عمان. إذ تطالعك منذ الوهلة الأولى الطريقة العلمية التى انتهجها المؤلف في سيـاق طرحه الشيق لكم مركز من المعلـومات صيغـت بلغة سلسـة تقترب من الشعـرية في مـواضع الوصف، متوائمة في ذلك وجمال الموضـوع ومتناغمة والاخراج الفني الانيق الذي ظهر به الكتاب..

وقد عكست موضوعات الكتاب الجهـد الكبير الذي قام به مؤلفه الدكتور سمير حنا الاستاذ المشارك بقسم علوم الأرض بكلية العلوم – جامعة السلطان قابوس، والذي بدأت عـلاقته بجيولوجية عمان منذ ما يربو على أربعة عشر عاما، حين قدم إلى عمان كبـاحث مع شركة أموكو (Amoco) ثم كـأستاذ بجامعة السلطـان قابوس، حيـث يقوم الآن بتدريس مقرر (جيولوجيـة عمان) لطلاب قسم علوم الأرض. للدكتور حنا الكثير من البحوث الهامة حول تكتونية وتركيبية جيولوجية عمان وأجـزاء أخرى مـن العالم.. ونستعـرض هنا الجزء الأول مـن كتابـه (Field Guide to the geology of Oman) الذي قامت بنشره الجمعية العمانية التاريخية..

قسّـم المؤلف كتابه إلى قسمين رئيسيين:

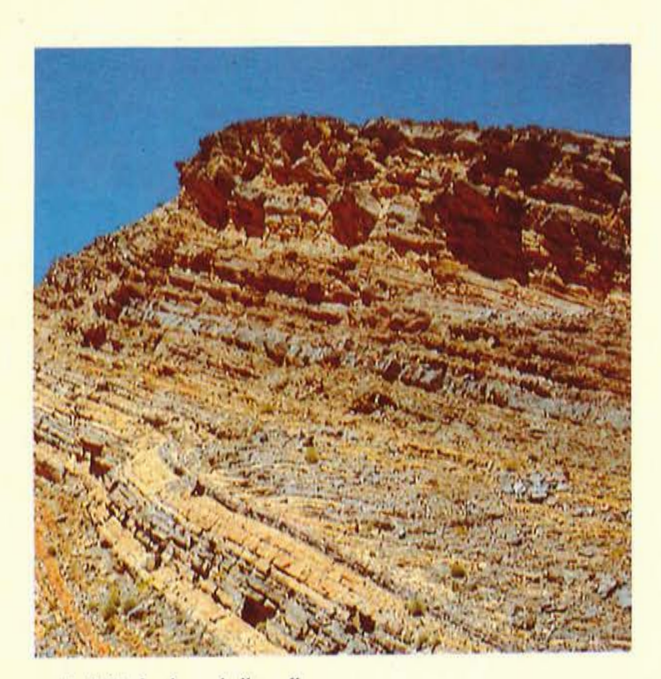
– الأول: عبـارة، عن نظرة عامـة ومقدمة إلى جيولـوجية عمان، إضافة إلى تبسيط لبعض المفاهيم الأساسية لعلم الجيولوجيا..

ــ الثاني: قسمـه إلى اجـزاء عديـدة تحدث فيهـا عن عشرة مـن الأودية والأمكنة الجيولوجية الهامـة في عمان، شارحا كيفية الوصول اليها وما تحتويه تلك المناطـق من مظاهر..ونعرض فيما يلي بعضا من الجوانب التي برزت بين ثنايا هذا الكتاب.

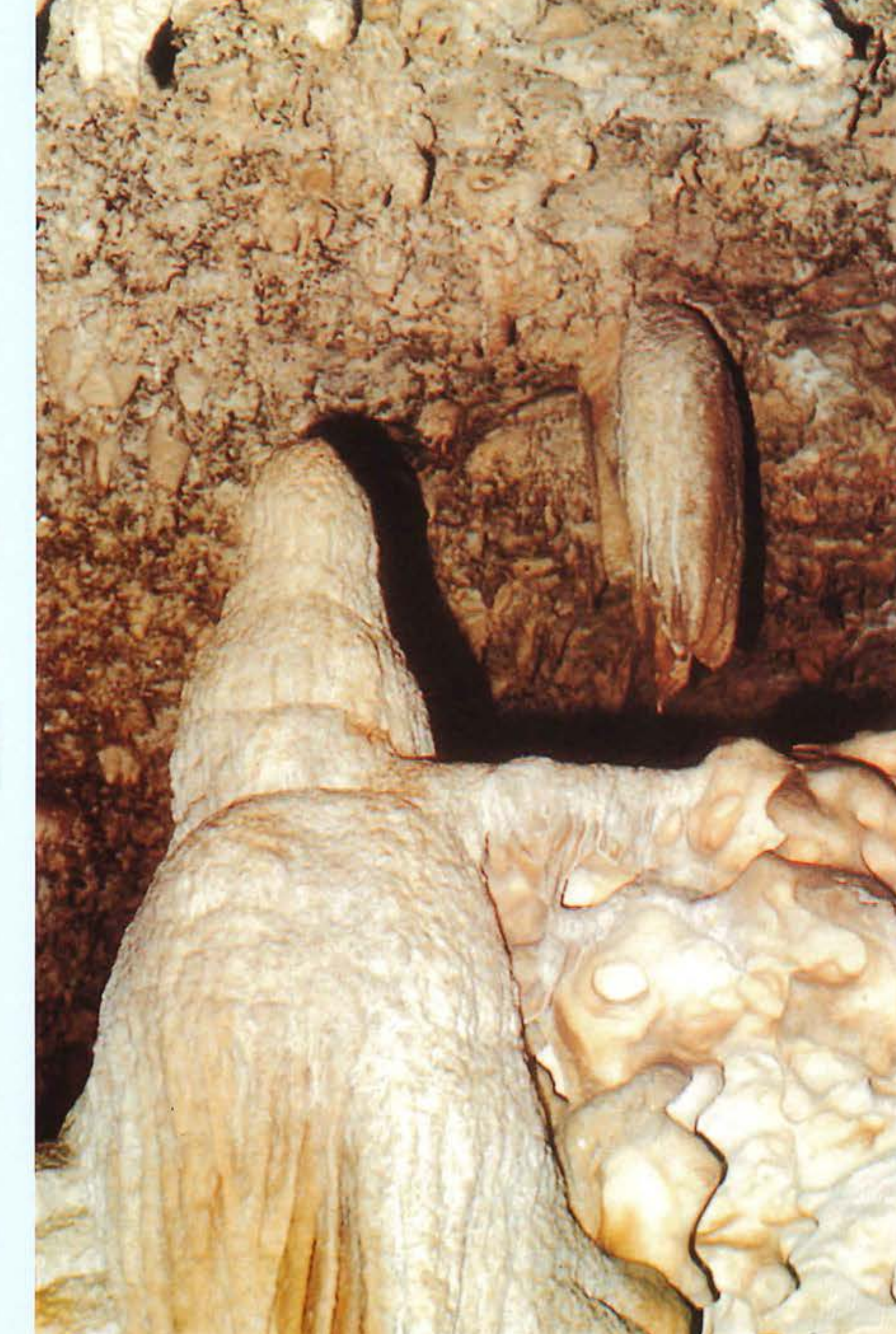
يستفتح الكتاب بمقدمة لنائب رئيس الجمعية العمانية التاريخية حيث يشير إلى أنه قبـل عام ١٩٧٠م لم تكن جيولوجيـة عمان معروفة بالفعـل.. ويقول: إن مجموعـة من الباحثين بـالتعاون مع مجمـوعات أخرى تعـاونت فيما بينها لفهـم جيولوجية واحـد من أهم النطـاقات الجبلية الشيقـة والتي استقطبـت جيولـوجيين من الـولايات المتحـدة الأمريكية وأوروبا الغربية (بالذات بـريطانيا وفرنسا)؛ حيث تتفق تلك البحوث كافة على أن جبال عمان تحتوي افضل قطاع صخري منكشف وبارز في العالم لصخور الأوفيوليت التي تتكون وتكون أساسا اسفل سطح المحيط.

ولسهولة الوصـول إليها ولبروزها الواضح ولتنوعهـا وثرائها تعد جبال عمان واحدة من أفضل المتاحف الطبيعية الجيولوجية في العالم..

جاء في سيـاق مقدمة الكتاب أيضـا: للأسف لم يكن هنـاك دليل حقلي يرشد إلى أماكـن تواجد هذه الصخور ولذلـك صمم هذا الكتاب ـ



★ كاتب من سلطنة عُمان.



الذي يسلط الضوء في جزئه الأول على جبال الحجر الغربي وجبال مسندم ـ بحيث يستخدمه كل من الجيولوجيين الهواة والمحترفين.

وفيما يلي استعراض للقسم الأول والذي يستهله المؤلف بمقدمة يقول فيها: حتى مجرد الزائر العابر لعمان لابد وأن يذهل بجبال عمان والتي تشبه إلى حد كبير المناظر الطبيعية التي لا ترى عادة إلا في أفلام الخيال العلمي (Science Fiction Films) إذ تشكل هذه الجبال الستارة الخلفية (backdrop) الجميلة التي تحتضن منطقة مسقط والتي تغطس إلى أسفل ناحية البحر مكونة خطا متعرجا هو خط الشاطىء..

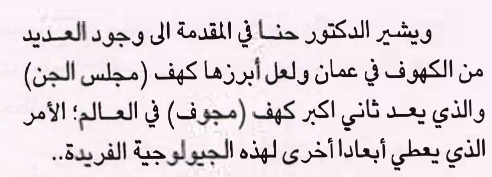
إن المناظر والايحاءات التي يمكن مشاهدتها في هذه الجبال متباينة؛ فهناك نماذج لجبال الألب المقببة ذات الذرى الشاهقة، وهناك أيضا المناظر الطبيعية الجبلية التي تشبه تلك الموجودة على سطح القمر وهذه يمكن مشاهدتها في سيح حطاط..

ولعل تأثير محيط التيثيس في جبال عمان الشمالية هو السبب في جعلها مشابهة لجبال الألب، لان عمر هذا المحيط ـ والذي تعرف بقاياه اليوم بخليج عمان ـ يعود الى الفترة من ٢٨٠ مليون سنة إلى ٩٠ مليون سنة، ويمتد جغرافيا من شمال جبال الألب وحتى جبال الهيمالايا والشرق الاقصى.. ولم يترك هذا المحيط في أي مكان من سلاسل جبال الالب ما يناظر ما قد تركه هنا على ارض عمان..

تتيح جبال عمان للجيولوجيين فرصة عظيمة لاستكشاف عجيبة من عجائب الجيولوجيا في العالم في مكان نجد فيه الصخور بارزة غير مغطاة أسفل التراب أو تحت غطاء نباتي كما هو الحال في معظم الامكنة الجيولوجية في العالم.

لم تكن أرض عمان صحراوية كما هي عليه اليوم فقد تغير الطقس بعمان تغيرا دراماتيكيا عبر حقب تاريخ عمان الجيولوجي.. فالرواسب الثلجية القديمة المكتشفة في المنطقة الداخلية تثبت على أن عمان كانت قبل حوالي ٦٠٠ مليون سنة تقع على خط عرض قريب من القطب الجنوبي، واليوم وعلى قمة جبل شمس (أعلى قمة في السلطنة) يمكن مشاهدة مستحاثات ومتحجرات بحرية كانت يوما ما تعيش في المياه الضحلة للمحيط الاستوائي.. الفحم أيضا كان له تواجده في عمان وهو دليل آخر على وجود غابات قديمة..

وقد اكتشفت حديثا عظام لديناصورات بالقرب من الشارع المؤدي إلى نزوى بالقرب من فنجا والخوض.. ولعل ورود هذه المعلومة هنا تذكرنا بمقال للدكتور حنا بعنوان ديناصورات عُمان نشرته مجلة (Tribute to Oman) عام ١٩٩٢م، حين اكتشف المؤلف برفقة بريان كليسولد في عام ١٩٨٢م بداخل صخور سائبة في وادي الخوض عظاما متحجرة أرسلت إلى متحف التاريخ الطبيعي بلندن حيث كانت مفاجأة للمختصين حين أوضحت التحاليل أن تلك العظام عبارة عن بقايا متحجرات لسلاحف وتماسيح ما قبل التاريخ والتي عاشت قديما في منطقة الخوض.. وفي عام ١٩٨٧م تم اكتشاف عظم ديناصور يرجع تاريخه الى حوالي ٦٥ مليون سنة، وفي هذا ما يشير إلى أن عمان كانت مغطاة في ذلك الوقت بغطاء نباتي كثيف، إذ لابد من وجوده لأنه المصدر الرئيسي لغذاء الديناصورات. ولعل اكتشاف مستحاثات لنباتات متحجرة ترجع الى نفس ذلك الزمن الجيولوجي لدليل آخر يؤكد صحة تلك الافتراضات.



ويشير الدكتور حنـا في المقدمة الى وجود العـديد من الكهوف في عمان ولعل أبرزها كهف (مجلس الجن) والذي يعـد ثاني اكبر كهف (مجوف) في العـالم؛ الأمر الذي يعطي أبعادا أخرى لهذه الجيولوجية الفريدة..

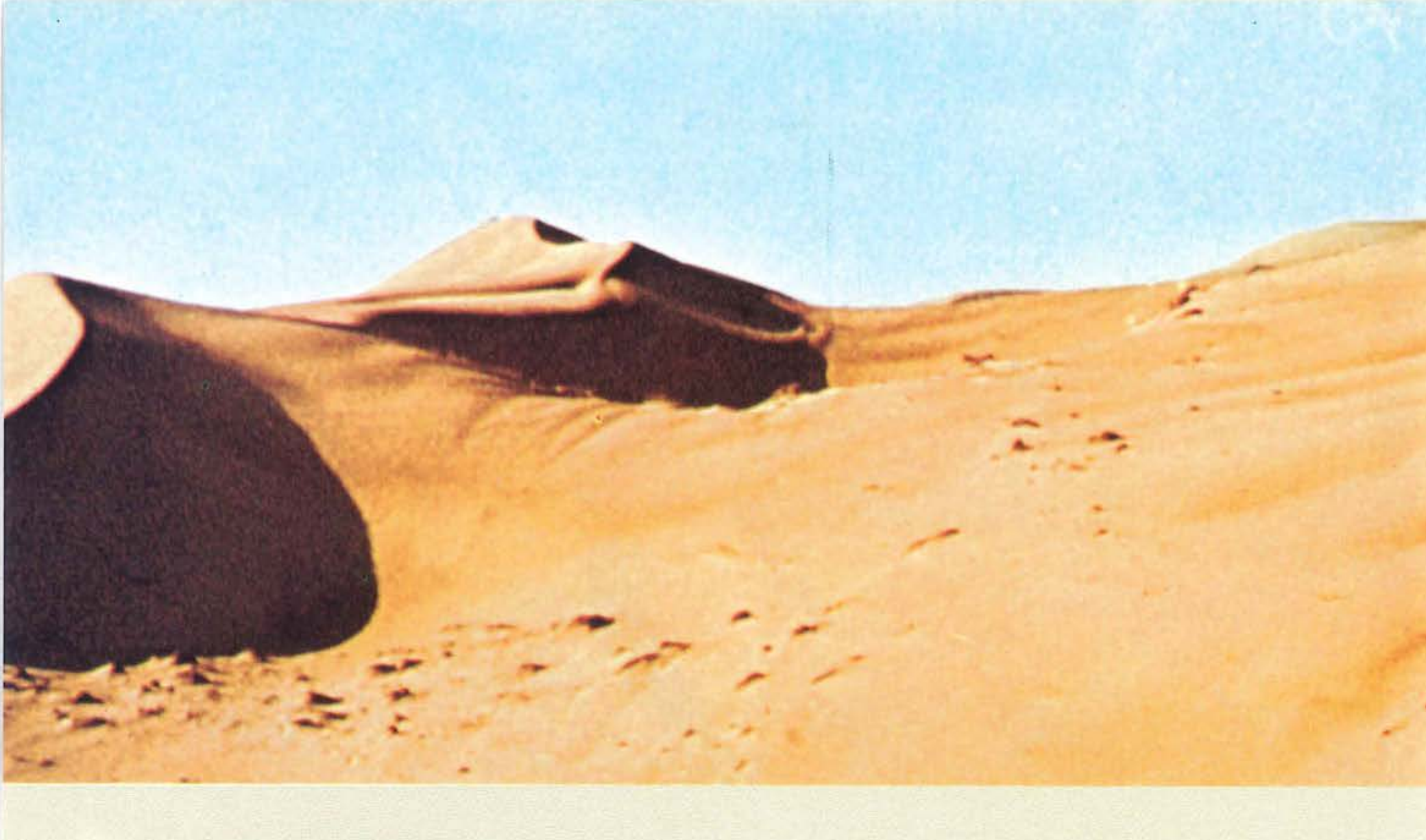
ورد في المقدمة كذلك: إن رحلـة بداخل الصحراء تظهر وتكشف قببا ملحية جلبـت صخورا عمرها اكثر مـن ٦٠٠ مليـون سنـة الى السطـح، كـذلـك أحجـار (الجيود) ذات الأشكـال الكرويـة والتي تشبـه الى حد كبير القرنبيـط نراها أيضا بـالقرب من صلالـة مليئة ومبطنـة ببلورات الكـوارتـز، وهـي عبارة عـن كتـل صخـرية دائريـة الشكـل لها لـون قاتـم مـن الخارج ومرصعة من الداخل ببلورات مشعة من الكوارتز ذات الألـوان المتناسقـة. يرجـع أصـل الجيود في ظفـار إلى منتصف العصر الأيـوسيني (Eocene) أي قبل ٤٥ مليون سنـة، وبالامكان رؤيـة أفضل أنـواع وأشكال الجيـودات في المنطقة الـواقعـة غـرب ثمريـت، في حين بـالامكـان رؤيـة الجيـودات الأخـرى الصغيرة غير المتناسقـة بالاتجاه شرقـا ناحية مـرمول.. ويـذكر أن أحجار الجيود في مرمول يمكن صقلها وتهذيبها لترقى إلى درجة الأحجار الكريمة..

إضـافـة إلى ذلك اكتشـف في عمان الـذهـب والرصـاص والزنـك والكرومـايت والنحـاس وكلها تستغـل الآن صناعيـا. وقـد اشتهرت عمان منـذ آلاف السنين بوجود مناجم للنحاس ساهم وجودها في خلق علاقـات قديمة مع حضـارات وادي الرافديـن أي منذ ٥٠٠٠ ق. م وقـد أجمع المختصون في تـاريخ العـراق القديـم بعد تحليل النصـوص المسماريـة لفترة النصف الأول مـن الألف الثـالث ق.م أن ميلـوخـا هي القسـم الجنـوبي الشرقي مـن عمان أي رأس الحد، وسموهـا بذلـك الاسم الـذي يعني (المواد كثيرة النقـاوة) لأنهم كانـوا يستوردون منهـا المواد والأحجار الثمينـة. كما تدل النصـوص التي تعود إلى زمـن الملك سرجـون الأكدي (٢٣٤٠ ـ ٢٢٨٤ ق.م) على أن مجان التـي كـانـوا يستـوردون منهـا أحجـار الدايـورايت لنقش آثارهم عليهـا هي عمان. ولا تـزال أعمال التنقيب حتى اليوم تكشـف آثار عمال المناجم القدمـاء كمواد وأدوات وقنوات الصهر.

ويـذكـر المؤلـف أن اكتشـاف النفـط في عمان أدى إلى تكثيـف الدراسات والبحـوث الجيولوجية الخاصـة بعمان. وكتب: قد يصرف المرء عمره كاملا بـاحثا عن كثير من الظواهر الجيولـوجية لكنه هنا في عمان بمستطاعه أن يرى كل تلك الظواهر ماثلة أمامه لأنه يمكن لذا أن نتخيـل صخـور عمان على أنها قطـاع عرضي يمثـل مختلـف أنـواع الصخور الموجودة على الكرة الارضيـة، كما أن صخورها ذات أعمار متباينة؛ بدءاً من الصخور التي تزيد أعمارها على ١٠٠٠ مليون عام إلى التربة الحديثـة التي تملأ الأودية حـاليا. ويـوجد بعمان كذلـك معظم أنواع المستحاثـات بدءا من أقدم حفـريات للطحالب وجـدت في العالم (الاستروماتولايت) والمنخريات والاشجار المتحجرة وغيرها.

ولتسهيل مهمـة القارئ غير المختص بسـط المؤلف العديـد من المفـاهيم الاسـاسية الخاصـة بعلم الجيـولـوجيا كجدول التأريـخ الجيولوجي ونظرية الألواح البنائية وحركة القارات، وقد طرح المؤلف العديد من الاسئلة العلمية الهامة مثل: كيف انقذفت صخور الافيوليت الناريـة من عمق المحيط إلى أعلى الكتلـة القارية؟ ثم قـام بشرح الطرق التي اقترحها العديد من العلماء.

أما تـاريخ عمان الجيولـوجي فقد لخصـه المؤلف مشيرا إلى أن



عمان عبرت خلال تاريخها الطويل بالعديد من البيئات اليابسة والقطبية.. فمثلا: قبل ٦٠٠ مليون سنة كانت عمان قريبة من القطب الجنوبي مغطاة بالثلج، وعندما تحركت باتجاه الشمال ذابت الثلوج مكونة صخورا ترسبت أسفل المياه المذابة، ويمكن رؤية مثل هذه الصخور بوادي بني خروص ووادي مستال. بعد تلك الحقبة مرت عمان بعصور يابسة وأخرى ثلجية بصورة متوالية.

وفي عمان هناك تباين فريد بين الصخور القديمة والأحدث عمرا وقد استعرض المؤلف مختلف مجموعات الصخور التي قسمت بواسطة العديد من العلماء مجددا أصولها وامكنتها تكتونيا وأعمارها. وأفرد جزءا خاصا لصخور الافيوليت أسماه تشريح الافيوليت.

الرحلات الحقلية:

في الجزء الثاني من الكتاب صمم المؤلف سبع عشرة رحلة رسم من خلالها كل ما يحتاجه السائح والمختص للوصول إلى أجمل المناطق الشمالية بعمان؛ ففي بداية كل رحلة نجد اضاءات تشير إلى أسماء الخرائط التي سوف نحتاج اليها وأهم الظواهر التي يعرضها كل واد والمدة الزمنية التي سنحتاجها للقيام بالرحلة. وضع المؤلف رحلاته - كما يقول - بحيث تشمل أهم وأفضل الصخور والأمثلة موضحا إياها بطريقة تتابعية قاصدا من ذلك التسهيل لإنجاز الرحلة.

أما الأمكنة فهي: وادي بني خروص، وادي الحجير، نخل، مقلع الكرومايت بالطوية، وادي الأبيض، وادي بني عوف، وادي السحتن، وادي الحواسنة، وادي بني غافر، بوّه، الطو، الآجال، منكشف سمائل، وادي المعيدن، وادي غول، جبل شمس، شرفة العلمين، وشبه جزيرة مسندم.

وادي بني خروص:

٦٠٠ مليون سنة من العمر الجيولوجي تعرضها جنبات هذا الوادي عبر رحلة تبدأ من فم الوادي حيث صخور العصر الكريتاسي (Cretaceous) (٩٠ مليون سنة) إلى صخور العصر البرتيروزوي (Proterozoic) (أكثر من ٦٠٠ مليون سنة) في نهاية الوادي. تتيح هذه الرحلة فرصة الاطلاع على واحدة من أقدم الصخور الرسوبية والتي كونت الحزام الشرقي العربي وذلك قبل تحطم القارة العظمى (Gomdwanaland) وقبل انفتاح بحر التيثيس. يعرض الوادي كذلك مثالا كلاسيكيا واضحا لسطح عدم التوافق الزاوي والذي يمثل فترة عدم ترسيب تبلغ حوالي ٣٠٠ مليون سنة. وبالامكان ايضا الاطلاع على صخور من العصور الجليدية وطحالب من العصور الدافئة التي أعقبت عصور الجليد.

كما أن وجود قطعة من صخور الوشاح النارية (mantle) بالقرب من نهاية الوادي وهي القطعة الوحيدة بداخل الجبل الأخضر. لدليل على أن صخور الأفيوليت كانت يوما ما فوق الجبل الأخضر يتميز هذا الوادي باحتوائه نقوشا صخرية قديمة.. وفي آخر وادي بني خروص تقع قرية العليا والتي تعد مثالا نموذجيا لتأثير الجيولوجيا على هندسة المعمار العمانية، حيث استخدمت بعض صخور المنطقة كجدران طبيعية لبعض المنازل.. كما أن بناءها على حافة جبلية منحها طابعا يشبه إلى حد ما الفن المعماري اليمني القديم بجنوب شبه الجزيرة العربية.

منطقة نخل:

بالقرب من منطقة المريفة بالإمكان رؤية صخور أفيوليت سمائل البنية اللون وعن قرب يمكن رؤية خط الموهو (Moho) الذي



يفصل بين صخور الوشاح وصخور الجابر والطبقية. كذلك تبرز في الخلف شاهقة انحناءات جبل نخل والجبل الأخضر الرائعة. وعلى يسار الشارع العام تبدو قلعة نخل شامخة فوق صخور اكزوتيكس عمان (Oman Exotics) الجيرية البيضاء والتي يحتمل أنها ترسبت فوق براكين تحت سطح البحر، لكن يعتقد أن هذه الصخور ترسبت في المياه الضحلة ثم دفعت نحو اليابسة بواسطة صخور الأفيوليت النارية، والتي كان لدرجة حرارتها العالية تأثير في تحول تلك الصخور إلى رخام..

بالقرب من نخل كذلك يمكن مشاهدة جانب مثير آخر من جيولوجية عمان: الينابيع الحارة.. والتي عادة تحافظ على درجة حرارة بين ٣٨ ـ ٤٢ درجة مئوية طيلة العام. يعزى ارتفاع درجات الحرارة هذه الى وقوع هذه الينابيع من فالق كبير يفصل صخور الجير عن صخور الافيوليت وصخور الحواسنة، وكذلك لوجود بعض النشاطات البركانية بالقرب من تلك الصخور النارية.

الطوية (موقع الكرومايت):

يعد هذا الموقع أحد مقالع معدن الكروم، ويقع في المسافة بين نخل والرستاق. والكرومايت عبارة عن صخر غامق اللون وثقيل جدا، وله العديد من الاستخدامات الاقتصادية كالطلاءات وصناعة الفولاذ غير القابل للصدأ وغيرها.. يشير المؤلف إلى أنه يوجد حوالي ٥٠٠ موقع شبيه بهذا الموقع في عمان.. وقد قدرت القيمة الاقتصادية لهذا الموقع فقط (٦٩٠ طن من المادة الخام) بحوالي ٢٧٠,٠٠٠ ريال عماني.

وادي بني عوف:

يذكر المؤلف في بداية هذا الفصل أن جيولوجية هذا الوادي مطابقة لتلك التي في وادي بني خروص.. وأن من أهم ملامح هذا الوادي:

ـ وجود سطح عدم التوافق الزاوي والذي يمثل فترة عدم ترسيب تبلغ حوالي ٣٠٠ مليون سنة.

ـ وادي بيمه أو ما يسمى بممر الثعبان والمزينة جدرانه بصخور تشبه تلك التي في الكهوف والتي تدل على وجود تراكيب لكهف متحجر. سمى بممر الثعبان لضيقه ولتعرجاته الشديدة.

ـ بناء معماري فريد لقرية بلادسيت الجميلة، إذ يتجلى تأثير الجيولوجيا في طريقة عيش الإنسان العماني وفي تطويعه لعناصر الطبيعة وفي استخدامه لطرازات من الابنية الجميلة.

وادي الحواسنة:

يمر وادي الحواسنة عبر نافذة من صخور الأفيوليت تعرف بنافذة الحواسنة (Hawasina Window). نرى في هذا الوادي صخورا من مختلف الأصول والنشآت. ويذكر المؤلف أن رحلة وادي الحواسنة هذه فريدة لا تنسى، لأنها تأخذك خلفا الى قاع المحيط حيث صخور الافيوليت، ونطاق من الصخور المتحولة، وأجزاء من الاكزوتيكس، وتكوينات الحواسنة التي عانت حتى وصلت الى عمان في رحلة طويلة بلغت مئات الكيلو مترات من قاع المحيط. وتعد نافذة الحواسنة طريقاً هاماً خلال حزام صخري يمتد من سهل الباطنة في الشرق وحتى عبري في الغرب.

يتميز هذا الوادي باحتوائه على مجموعة من التراكيب المصاحبة للصخور النارية كالحمم الوسائدية والقواطع الصفائحية والأعمدة. تبلغ أحجام الحمم الوسائدية في هذا الوادي بين ٠,٥ إلى ١,٥ متر

وبعضها تعد نماذج كلاسيكية تشبه تلك التي بوادي الجزي والتي تدعى (Geotimes Pillow Lava) لأنها نشرت على غلاف مجلة (Geotimes) العالمية.

وبالقرب من (جبل ريس) يمكن مشاهدة سلسلة ليز (Lees Chain) والتي ثبتها العالم جورج ليز في عام ١٩٢٨م لتعينه في تسلق جدران الجبل الشاهقة.

وادي غول ، جبل شمس:

واحد من أروع أودية السلطنة وأكثرها إدهاشا، بسبب ما يحتويه من جبال ذات جدران شاهقة تشبه تلك الموجودة في الأخدود الأعظم بأمريكا.

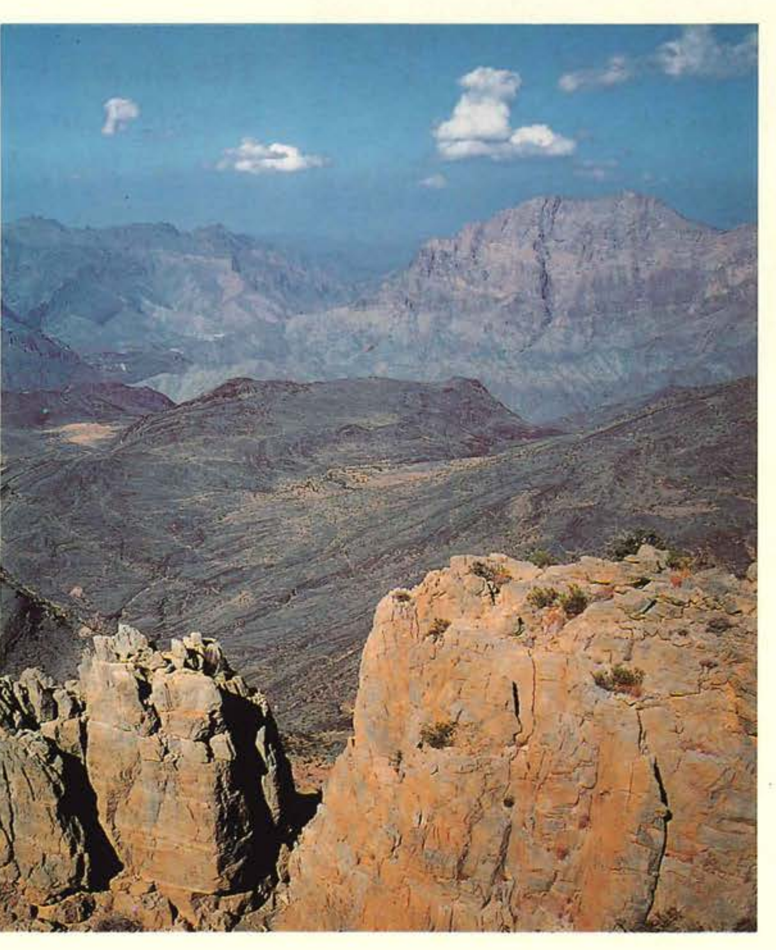
ولعل وادي نحز أو أخدود عمان الأعظم بلا شك أبرز وأجمل التكوينات الجبلية في عمان.

هناك العديد من الفرضيات حول نشأة هذا الأخدود.. هل تكون بسبب الارتفاع المفاجىء للأرض (uplift) أم أنه ناتج النحت المائي الذي تم بصورة بطيئة نسبيا أم أنه آثار لكهف عظيم انهار؟

صخور هذا الأخدود وجدرانه تعتبر بمثابة صفحات لكتاب يسرد قصة تكون الصخور الجيرية في عُمان، فمن الأعلى للأسفل يمكن مشاهدة مختلف التكوينات الصخرية متتابعة ومليئة بالعديد من المستحاثات.

وفي كنف الأخدود وعلى حيطانه الشاهقة قام العمانيون ببناء بيوتهم.. إذ يمكن رؤية قرية (ساب الخمامسة) المكونة من أحد عشر بيتا صغيرا بنيت على حيطان الجبل العالية.

على فوهة وادي نحز يمكن رؤية قرى وادي غول، فعلى يمين الوادي تقع قرية غول الحديثة أما على الجانب الأيسر فتقع قريتا غول الأثريتان. ويبدو من الصعب تمييز البيوت نظرا لاندغام ألوان البيوت بحجارة السفح الذي بنيت عليه.



شرفة العلمين:

تتيح شرفة العلمين فرصة رؤية أهم أجزاء جبال شمال عمان من نقطة مراقبة واحدة.. تقع الشرفة أعلى الحافة الجنوبية للجبل الأخضر. وبرغم أنها ليست عالية جدا إلا أنها تعرض منظرا بانوراميا بديعا لجميع مناطق الجبل الأخضر إذ يمكن مشاهدة بلادسيت، هات، هضبة سيق، وادي بني عوف، ووادي السحتن من تلك النقطة.

شبه جزيرة مسندم:

أما عن اقصى مناطق عمان الشمالية فكتب الدكتور حنا:

إن هذا الجزء من الكتاب صمم لدراسة الصخور المترسبة في قيعان البحار والمتمثلة في صخور الحواسنة. ولدراسة استراتيجرافية مجموعة حجار الكبيرة بطول وادي خب الشامسي ووادي بيح وتنتهي بزيارة الى وادي حجيل.

هامش:

* يقع جبل الريس وليس جبل «ريس Reis» بوادي بني عمر حيث يمكن مشاهدة تقاطيع الجبل وتداخله من بعيد على شكل اهرامات. من اعلى الجبال الواقعة ـ ضمن الحجر الغربي. كما أن السلسلة الحديدية المذكورة بسلسلة ليز (Lees Chain) لم يجلبها الرحالة ليز وإنما جلبها أهالي الوادي قبله، وعندما صدئت قام المذكور بتغييرها فقط.

المراجع:

1 . hanna, S. S.. 1995. Field Guide to the geology of Oman Vol.1, The historical Association of Oman.

2. Oman geological Heritage, 1990, PDO.

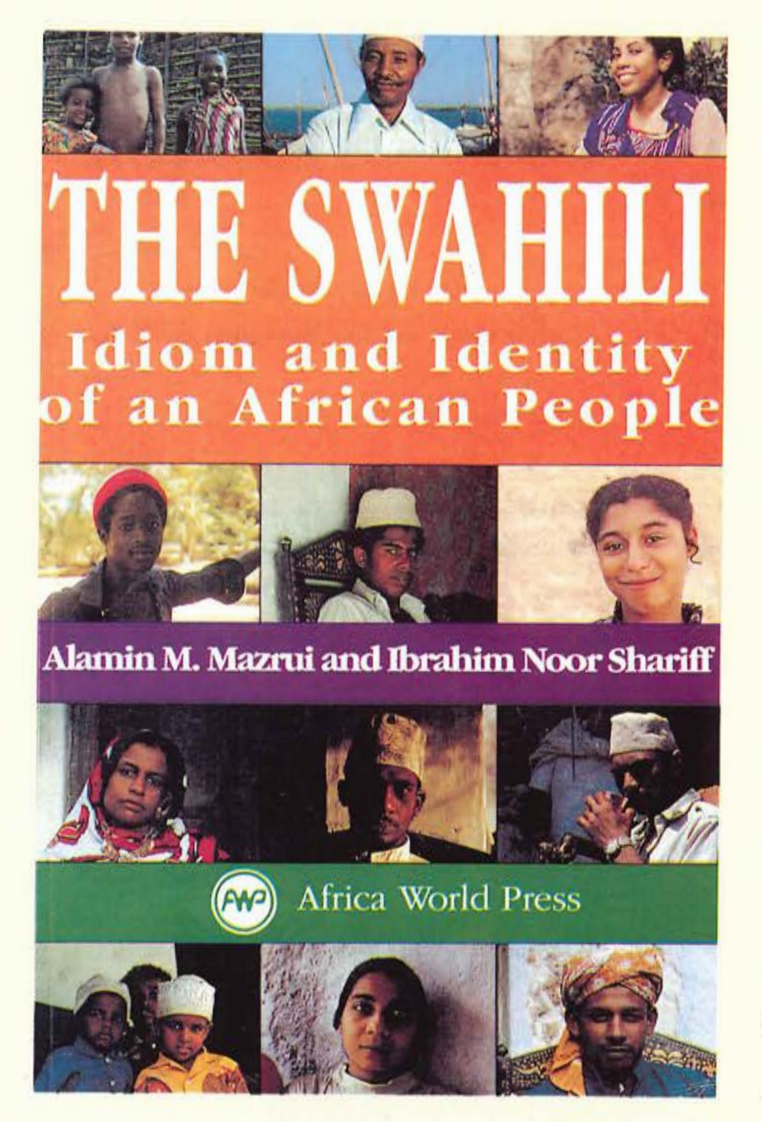
3. PDO News, 1987. Vol 2.

4. Hanna, S.S. 1992. Dinosaurs. Tribute to Oman.

٥ – سمير حنا. ١٩٩٤م، تأثير جيولوجية عمان على تراث وحضارة الانسان العماني. الندوة العلمية للتراث العماني. جامعة السلطان قابوس. (غير منشور).

٦ – محمد بن علي البلوشي. ١٩٩٤م. حول النقوش والمخطوطات الصخرية، الندوة العلمية للتراث العماني. جامعة السلطان قابوس (غير منشور)

٧ ـ د. فوزي رشيد. ١٩٩٤م. عمان في النصوص المسمارية. الندوة العلمية للتراث العماني. جامعة السلطان قابوس (غير منشور).



الكتاب: «السواحيلية: لسان شعب افريقي وهويته»

The Swahili : Idiom and Identity of an African People

المؤلفان : الأمين المزروعي ابراهيم نور شريف*

عبدالله الحراصي**

يتعرض كتاب «السواحيلية : لسان شعب افريقي وهويته» لمؤلفيه الباحثين العمانيين الأمين المزروعي وابراهيم نور شريف لقضية غاية في الأهمية، هي قضية الهوية السواحيلية التي يمكن تلخيصها في التساؤل التالي : ما هو كنه الهوية السواحيلية ،وما هي المميزات التي تفرقها عن غيرها؟

في مقدمة الكتاب يتعرض المؤلفان لثلاثة مفاهيم للهوية وهي: المفهوم الافريقي الذي يربط الأصل الافريقي بالمحددات الثقافية والاجتماعية للهوية، والمفهوم العربي الذي يقوم أساسا على اللغة العربية التي يصبح من أعتبرها لغته الأم عربيا دونما نظر الى أصله العرقي أو لونه، والمفهوم الأوروبي الذي يربط الهوية باللون الأبيض الذي يعتبر حسب هذا المفهوم العلامة الفارقة التي تميز الأوروبي من غير الأوروبي.

يتكون القسم الأول من الكتاب الذي يحمل عنوان «العرق واللغة والهوية» من فصلين، يحمل أولهما عنوان «الهوية السواحيلية مرة ثانية» وفيه يستعرض الباحثان باستخدام المنهج التاريخي كل ما كتب عن منطقة الساحل الافريقي متتبعين بذلك نشوء الهوية

★ كاتب من عمان وأستاذ بجامعة السلطان قابوس.
★★ مترجم ومدرس مساعد بجامعة السلطان قابوس.

السواحلية، فيتعرضان في البداية لكاتب اغريقي مجهول كتب عن الاقليم، وعن التجار العرب الذين كانوا يتاجرون مع سكان الاقليم في بداية الفترة المسيحية، بعدها يتتبع الباحثان ما كتبه الرحالة العرب كالإدريسي والمسعودي وابن بطوطة، الذين تحدثوا عن سكان المنطقة قائلين انهم يتميزون فيما بينهم في اللون والدين لكنهم يتفقون في انهم يحملون هوية واحدة هي الهوية الزنجية، بعد ذلك يستعرض الكتاب ما ذكره المستعمرون الأوروبيون الذين نظروا بدونية الى شعب المنطقة رابطين بين اللون الأسود للسكان وبين التخلف الحضاري. وبعكس الأوروبيين فإن الحكام العرب – من عُمان – لم يكونوا ينظرون الى اللون الأسود بدونية، لأن اللون لايدخل في تحديد الهوية كما هو المفهوم العربي الذي أشرنا إليه آنفا، ويدافع المؤلفان عن التأثير العربي الاسلامي في الهوية السواحلية قائلين أن العنصر العربي والاسلامي أساس في تعريف من هو السواحلي.

أما الفصل الثاني فيحمل عنوان «اللغة والهوية السواحليه»' وفيه يتعرض المؤلفان للعلاقة الجدلية بين اللغة والهوية السواحلية من خلال مناقشة الآراء الأوروبية التي تشكك في أصالة اللغة السواحلية، مدعية أن السواحلية ما هي إلا ابنة غير شرعية لعلاقة تمت بين العربية واللغات الافريقية، ويناقش المؤلفان أيضا الآراء الافريقية التي تقول إن السواحلية لغة افريقية يمتد نسلها الى لغة البانتو، وإن تأثرها بالعربية ليس الا في مجال المفردات، ولا يمتد الى القواعد النحوية التي تظهر الأصل الافريقي للغة السواحلية بجلاء لا يخفى على الأعين.

وفي نفس الفصل يحاول المؤلفان تتبع تاريخ تطور السواحلية كلغة من خلال افتراضهما انها بدأت كلغة تفاهم بسيطة بين السكان الافارقة والتجار العرب، ثم تطورت تدريجيا الى أن أصبحت لغة مستقلة بذاتها، امتدت وانتشرت لتشمل كل ساحل افريقيا الشرقي.

أما القسم الثاني من الكتاب فيحمل اسم «الأدب والهوية السواحلية» ويتكون من فصلين أيضا، ويحمل الفصل الثالث عنوان «التاريخ الأدبي والهوية السواحلية» وفيه يناقش المؤلفان تاريخ الأدب السواحلي وارتباطه بهوية منتجي ذلك الأدب، فيحاولان في البداية التوصل الى تعريف لمصطلح «الأدب السواحلي» أهو ما كتبه الشعب السواحلي، أم أنه كل ما كتب باللغة السواحلية، ويريان أن الأدب السواحلي هو الأعمال الأدبية التي انتجها السواحليون في تنزانيا التي ارتبطت ارتباطا مصيريا بالهوية السواحلية' ويدافع المؤلفان عن الأدب السواحلي ويريان أنه غير مرتبط بأي استعمار للمنطقة (عربيا كان أم أوروبيا) وأن له أصول افريقية رغم المسحة العربية الاسلامية التي ميزته في فترة من فترات تطوره الى حد أن بعضهم رأى أن هذه المسحة لازم من لوازمه. وقد تطور الأدب السواحلي في الشكل وفي الأجناس الأدبية، حيث ظهرت فيه مثلا قصيدة الشعر الحر التي لم تكن موجودة، وتطور أيضا من ناحية الوظيفة، فبعد أن كانت وظيفته دينية اجتماعية أصبحت له وظيفة ثقافية تنويرية ابداعية.

في الفصل الرابع والأخير من الكتاب «الشكل الأدبي والهوية السواحلية» يتعرض المؤلفان لقضايا مرتبطة بموضوع الشكل الأدبي وتطوره وتغيره وارتباط كل ذلك بالهوية السواحلية، فيستعرضان على سبيل المثال الضجة التي قامت إثر ظهور الشعر الحر، حيث اعتبره بعضهم جسما دخيلا على الأدب السواحلي يجب اجتثاثه لأن القبول به قد يفتح المجال للتخلي عن الهوية ذاتها، فيما يرى مؤيدوه انه حافز لتطوير القريحة الشعرية وانه خطوة للتخلي عن العناصر العربية التي صبغت الشعر السواحلي لفترة طويلة، ويجادل هؤلاء بالقول ان الشعر الحر يجد أصولا له في بعض الأشكال الأدبية الافريقية القديمة. وكذلك الحال عند ظهور المسرحيات والقصص في الأدب السواحلي، حيث ربطها بعضهم ببعض الأشكال الأدبية الشفوية القديمة.

الكتاب عموما محاولة لتحديد بعض العناصر التي تشكل مرتكزات تقوم عليها الهوية السواحلية' والمرتكز العربي الاسلامي هو أحد أهم هذه المرتكزات التي لا يمكن للمرء أن ينكرها كما يؤكد المؤلفان في خاتمة الكتاب.

صدر الكتاب باللغة الانجليزية عن :

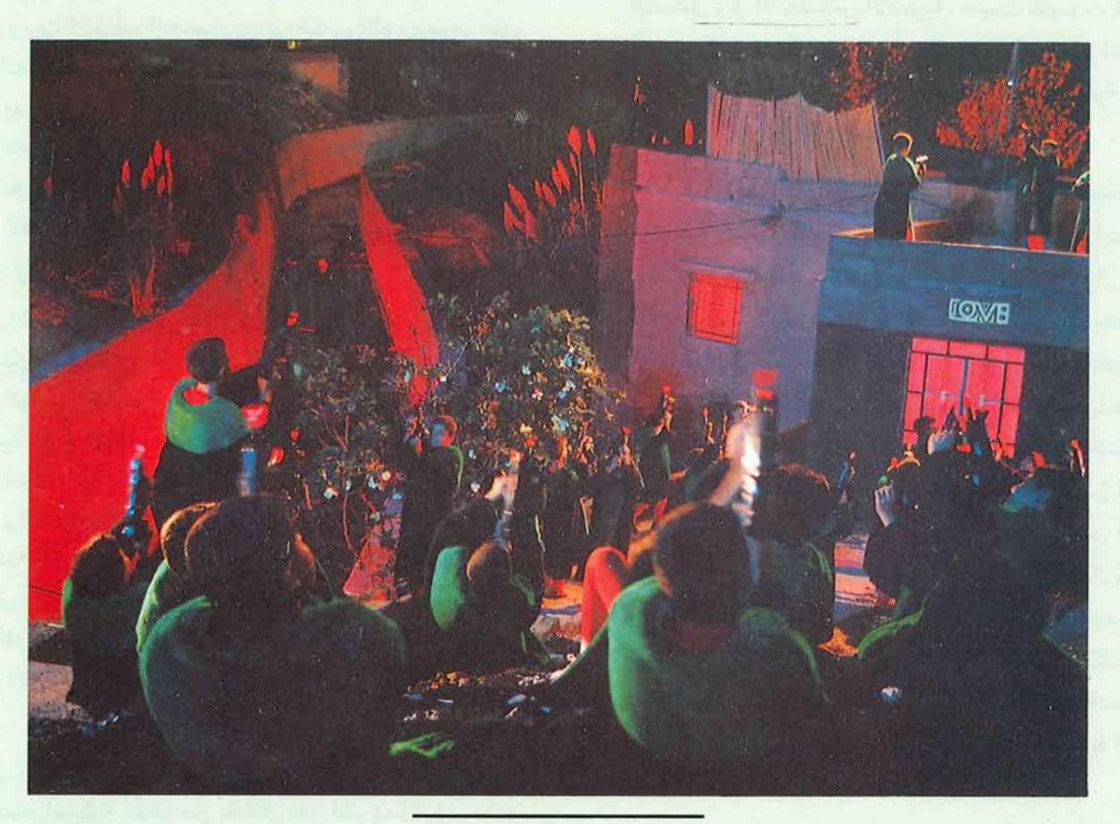
مطبعة أفريقيا العالمية

Africa World Press

نيوجرسي – أمريكا سنة : ١٩٩٤

* * *

قراءة في «صعود المطر»



تهـامة الجـنـدي *

لماذا يصعد المطر .. ؟!

لأننا جميعا نتهاوى ونسقط..

هكذا يفسر صباح «صعود المطر» ولا يكون الفيلم إلا استعراضا لأشكال هذا التداعي الخطير. ترصدها حياة بائسة في شروطها وعلاقاتها لكاتب كبير يشله العجز وتؤنسه الأحلام والتداعيات التي تصنع ثوراته الوهمية وتعبيرات رفضه.

★ كاتبة من سوريا.

«صعود المطر» فيلم سوري من انتاج المؤسسة العامة للسينما. سيناريو واخراج عبداللطيف عبدالحميد. تمثيل تيسير ادريس، مي سكاف، نادرة مريم، علي عابد فهد، عدنان بركات، ناجي جبر وبسام كوسا . مدته ١٥٠ دقيقة، عرض للمرة الأولى في حفل افتتاح مهرجان دمشق السينمائي التاسع الموافق لـ ٣٠ تشرين الأول. شارك الفيلم في مسابقة المهرجان، وحصد جائزة أفضل ممثل لتيسير ادريس في دوره (صباح) وجائزة أفضل تصوير لجورج لطفي. وجائزة أفضل موسيقى لعلي الكفري.

والفيلم هو العمل الثالث للمخرج عبداللطيف بعد «ليالي ابن آوى» و «رسائل شفهية» وبه ينتقل من أجواء الريف الى هموم المدينة، وقد قدمه في حفل الافتتاح بكلماته هذه «إن أكثر ما يؤلمني هو أن أشعر أن ما أقدمه تافه... ثقوا أن هذا العمل ينبع من روحي وروح كل من عمل معي...» .

يبدأ الفيلم ببانوراما على أسطح المدينة وشرفاتها أناس يبتهلون الى الله مع أول خيوط الصباح، أحدهم يطلب رضَى مديره، والآخر زيادة راتبه، امرأة ترجو أن يعود ابنها سالما من السفر، وفتاة تصلي لأجل قدوم الحبيب وهكذا، ولا يلبي الله الا دعاء العاشقة. فيأتي الحبيب وينتشر الفرح، رقصات تعبيرية على سطح منزل يغسله المطر ويطل على نافذة الكاتب صباح الذي يرقب المشهد باهتمام وتعاطف ليكتشف في غفلة منه، وفي اللقطات الأخيرة من الفيلم، أن العاشقين قد قتلا ونتساءل مع نظرات صباح الحزينة المدهشة لماذا نقتل الحب فينا...؟! أليس هذا سببا لما نعيشه من انهيار في داخلنا والعالم المحيط..؟!

من هو صباح...؟

انه الشخصية الرئيسية التي يتمحور حولها الفيلم ويرسم دلالاته، شخصية مركبة تضم في طياتها الكاتب والفنان، رب الأسرة والعاشق. وتعبر عن نفسها من خلال تقاطع عالمي الحلم والواقع، لتشكل في النهاية لوحة شاملة عن عجز المثقف ازاء واقعه، وعن تلك العلاقة العاطلة بينه وبين المحيط. وهكذا يؤسس عبداللطيف فيلمه انطلاقا من مبدأ التكامل بين الباطن والوعي، الباطن بما فيه من تداعيات وأحلام وهواجس هو مظهر وتفسير لسلوك الفرد الواعي، وللواقع بمكوناته المختلفة.

كيف تتكشف عطالة العلاقة بين المثقف والمحيط؟

أولا : الجانب الابداعي من شخصية صباح لا يكفل له الحد الأدنى من حياة كريمة تتوفر فيها شروط طبيعية للعيش والراحة - المسكن صغير، السقف يرشح ماء، الغذاء مفقود وكذلك الدفء - ولولا المساعدات التي يتلقاها صباح من جيرانه لمات هو وأسرته جوعا وبردا.

ثانيا : يفترض بالثقافة والابداع صفة الفعل والتغيير، لكن صباح يعجز عن التأثير في أقرب الناس إليه. ابنه البكر، ذلك الشاب المتسيب، عديم الاهتمامات والمسؤولية الذي يستغل اسم والده في استدراج الفتيات الى علاقات عابرة بحجة الزواج منهن.

ثالثا : سلبية صباح على المسار العاطفي سلبية تصل الى حدود ادانة رجولته، والرجولة هنا ليست تسمية أو مظهرا وإنما جوهر يتكشف في علاقته مع الجنس الآخر. زوجته الأولى يطلقها لأنه يحبها، ويظل يردد ذلك على مسامعها كلما التقاها. علاقته بزوجته التي يعيش معها علاقة جافة تخلو من المشاركة. جارته التي تشكو الوحدة واهمال الزوج معجبة به ككاتب وكرجل. لكن صباح يعجز عن تحديد موقفه من مشاعرها. صباح يكتفي بأن يطلب من نسائه الثلاث ما يريد... والحاجة فقط تبرر اللقاء، واحدى حاجاته المتكررة هي الاستمتاع بمراقبة احداهن ترقص بثوب أحمر.

ماذا عن أحلام صباح..؟

صباح يحلم بالثورة، وعلى لسان بطل روايته (محمود جبر) يريدها ثورة ضد الفساد والرشوة والنظام العالمي الجديد. ثورات قنابلها بطيخ، صانعو ثورات، قادة خطب، تداعيات، والعالم كله بطيخة خارجها أخضر داخلها أحمر يغلي. ويظهر المخرج براعة لافتة بفنتزة الواقع كوميديا، للتعبير عن ضآلته ولا واقعيته، فنتزة محكمة غير مجانية لها دلالاتها ورموزها العميقة، لقطات مصممة، بعناية كبيرة، يذكرنا بعضها بلقطات فليني في أفلامه الأخيرة.

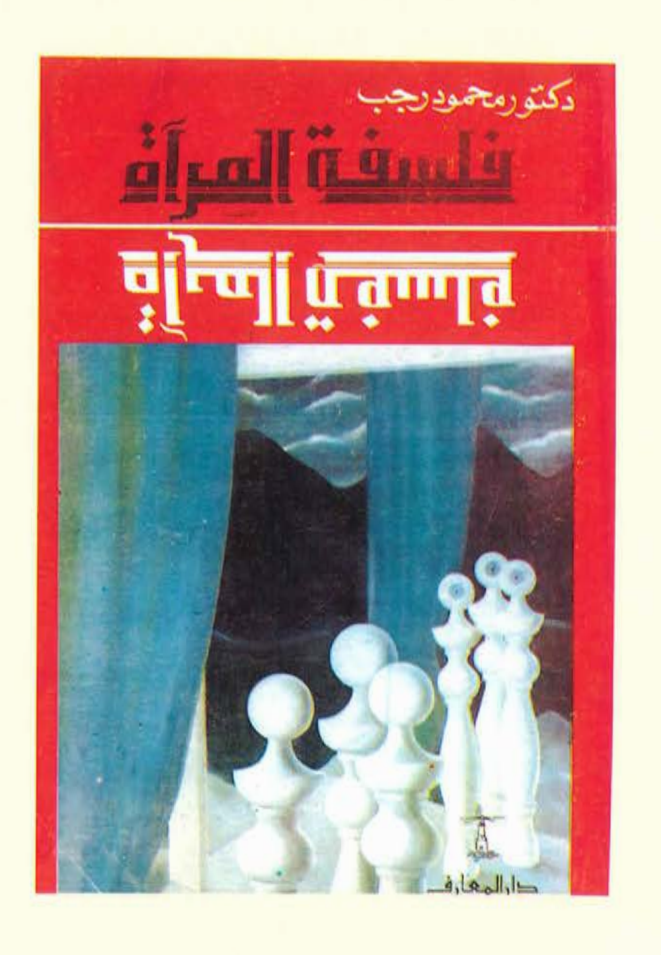
لعبت الألوان دورا مؤسسا في تشكيل اللقطة وعكس المناخين الداخلي والخارجي للكاتب. ففي حين اكتسى واقعه لونا شاحبا قاتما تفاوت بين الرمادي والكحلي، طغى اللون الأحمر على تشكيلات حلمه .أما لغة الرقص فقد اعتمدها المخرج أداة لابراز حالات التحليق والنشوة التي عاشتها شخوصه. مذكرا إيانا بلمسات كازنتزاكي ورؤاه حول تعبيرات الجسد الموقعة.

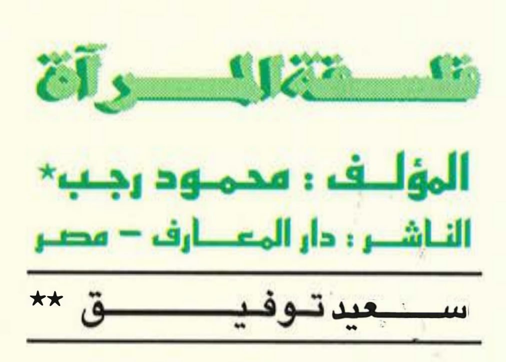
كيف انتهت تلك المحاور والرؤى المتشابكة؟

نساء صباح يهجرنه، سقفه ينهار، الرياح تبعثر أوراقه، والمطر يبللها، المدفأة تقذف دخانها عاليا. لكن صباح مصمم على متابعة كتابته. يتقدم منه بطل روايته صانع الثورات ويقدم له شريطا لمارش الثورة.

هل سيتحرك صباح ... ؟

* * *





فلسفة المرآة

المؤلف : محمود رجب*

الناشر : دار المعارف - مصر

سعيد توفيق **

صدر في صمت كتاب «فلسفة المرآة» للأستاذ الدكتور محمود رجب، فلم ينل حظه من التقييم أو ما يستحقه من التقريظ إلا قليلا، ولم يلفت انتباه أحد سوى قلة قليلة من المشتغلين بالفلسفة - أمثال د. فؤاد زكريا - ممن يعرفون بحكم ألمعيتهم وتخصصهم الأكاديمي كيف يزنون قيمة الأعمال الفكرية والفلسفية ويقدرونها حق قدرها. وبذلك يظل هذا الكتاب مجرد كتاب من الكتب المطروحة في الأسواق جنبا الى جنب مع كتابات أخرى لا يستحق أكثرها قيمة المداد الذي كتبت به أصولها. ويبدو أن هذا قد أصبح الآن حظ الكتابات الفلسفية العميقة التي تكتب بلغة أكاديمية وتطرق موضوعات كونية وأنطولوجية وإنسانية عامة. في حين يكفي لكتابات أخرى تلعب على منطقة ساخنة في واقعنا الثقافي أو الإسلامي الخاص أن تتطاير كالشرر بأقل مجهود من الكاتب، وبأقل القليل من الدقة المنهجية وعمق الرؤية وأصالة التنظير. ولكن أصحاب الكتابات الفلسفية والفكرية الحقيقية ربما يجدون لأنفسهم العزاء حينما يتذكرون ما لاقاه كتاب شوبنهاور الخالد «العالم إرادة وتمثلا» الذي لم يلفت انتباه أحد، ولم يقدره حق قدره سوى جيته، وظل الكتاب طي الإهمال والنسيان الى أن جاءت شهرة شوبنهاور وذيوع كتابه بكتابات أخرى لم تكن سوى مجرد تبسيط وشروح على هذا الكتاب الأصلي. ويبدو أن هذا هو حظ الفيلسوف الذي ينبغي أن يرضى به فيما قسمه الله من حظوظ بين من يحترفون الكتابة.

ولا ندعي أن بإمكاننا في هذه العجالة القصيرة أن نتناول كتاب «فلسفة المرآة» تناولا نقديا وافيا، وإنما بمقدورنا فحسب أن نقدم هنا عرضا تبسيطيا لمضمونه الفكري ولقيمته الفلسفية:

يقع الكتاب في مقدمة بعنوان «الفلسفة والمرآة» وبابين أولهما بعنوان «ظاهرة المرآة»، والثاني بعنوان «تجربة المرآة». وفي مقدمة الكتاب يبرر لنا المؤلف اتخاذ ظاهرة مألوفة بسيطة كالمرآة موضوعا للبحث والتساؤل الفلسفي، على أساس أن مثل هذا التساؤل عن الظواهر المألوفة البسيطة وان كانت له أصوله في التقاليد الفلسفية إلا أنه قد أصبح يشكل اهتماما ملحوظا في

★ أستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة - مصر.

★★ أستاذ الفلسفة وعلم الجمال بجامعتي القاهرة، والسلطان قابوس.

الفكر الفلسفي المعاصر، وخاصة مع الفلاسفة المتأثرين بالمنهج الفينومينولوجي (الظاهراتي) أمثال : هيدجر وسارتر وغيرهما من الفلاسفة الوجوديين. ولذلك فإننا يجب أن نطرح جانبا ذلك التصور التقليدي الشائع عن الفلسفة على أنها بحث يقتصر على أمور عقلية تنظيرية بالغة التجريد . حقا إن البحث الفلسفي بطبيعته بحث كلي، ولكن لا بمعنى أنه يقدم لنا تنظيرات عامة مجردة عن الكون والوجود والحياة ولكن بمعنى أنه يستبصر الكلي والعام في - ومن خلال - الجزئي والعيني والمشخص، أي يستبصر ماهية الظاهرة ومعناها الكلي في الظاهرة نفسها. وهذا هو ما أظهره لنا الفلاسفة الفينومينولوجيون بقوة، فأصبحنا نجد دراسات فلسفية لموضوعات أو ظواهر مألوفة في حياتنا من قبيل : الجسم، والضحك، والقلق، والغثيان، والهم، بل وحتى نظرة التلصص من ثقب الباب كانت موضوعا لتحليل سارتر الفينومينولوجي في كتابه «الوجود والعدم» .. الخ، وكأن مهمة الفيلسوف المعاصر قد أصبحت تتمثل في أنه يلتقط لمحة أو لمحات كلية من الوجود والحياة كما تتجلى في أشياء عيانية وجزئية. ومن هنا تقترب مهمة الفيلسوف من مهمة الفنان الى حد كبير، وقد لاحظ هوسرل نفسه (مؤسس الفينومينولوجيا أو الظاهراتية) هذا التقارب أو التشابه الكبير بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية، أعني الرؤية أو الخبرة الفلسفية حينما تسعى الى الكشف عن معنى ظواهر جزئية. ومن هنا فنحن نعتقد -وهو أمر سوف نبرزه في موضع لاحق - أن كتاب «فلسفة المرآة» نفسه يجسد محاولة فينومينولوجية أصيلة لاستبصار وتحليل ماهية الظاهرة (ظاهرة المرآة) باعتبارها ظاهرة وإن كانت جزئية، إلا أنها تعكس تجليات لمعان كلية تتعلق بالوجود العام والوجود الانساني. ولا عجب بعد هذا أن نجد هذه الظاهرة تتمثل في أعمال المصورين، وتشغل اهتمامات السيكولوجيين، وتثير وجدان وتأمل أصحاب الخبرة التصوفية مثلما تثير انتباه وتأمل الفيلسوف. وهذا ما يتكشف لنا عبر كل فصل من فصول الكتاب.

الفصل الأول من الباب الأول بعنوان «المرآة .. أنواع» يقدم لنا تعريفا للمرآة باعتبارها صورة منعكسة لأصل: فأي شي يمتلك خاصية السطح العاكس أو القدرة على أن يعكس صورة ما هو مرآة، وهذه الصورة المنعكسة تلازم الأصل دائما. وهذا التعريف يصدق على المرآة بمعناها الحقيقي وبمعناها المجازي، ولكل منهما أنواع : فالمرآة الحقيقية تشمل المرآة الطبيعية التي لم تتدخل فيها يد الإنسان بالصناعة أو التطوير مثل : الماء وسائر الأجسام الملساء اللامعة جنبا الى جنب مع أشياء الطبيعة التي تدخلت فيها يد الإنسان بالصقل والصنع حتى يصبح سطحا عاكسا، وهي المرايا الصناعية وأشهرها المرايا الزجاجية التي ظهرت بالبندقية في القرن السادس عشر لأول مرة، وكانت تمثل أعجوبة سحرية انتشرت بين سائر الناس وافتتنوا بها، حتى أصبحت موضوعا أثيرا لدى الفنانين في أعمالهم الفنية، فكانت بداية لنمو فكرة الوعي الذاتي والاستبطان وإدراك الهوية أو الشخصية ،وباختصار بداية لفكرة الوعي بالذات. أما المرايا المجازية فإن المؤلف يقترح تصنيفا رباعيا لها من خلال تحليله للنصوص التي تمس ظاهرة المرآة، وهذه الصور المجازية الأربع هي: ١ - مرآة الله ٢ - مرآة العالم ٣ - مرآة الإنسان ٤ - مرآة السحر.

وحسبنا أن نوجز إيجازا لاشك أنه سيكون مخلا فيما يتعلق بتفاصيل أفكار المؤلف هنا، فنقول: إن «مرآة الله» تعني أن الله لا يمكن رؤيته مباشرة، وإنما يمكن رؤية نوره منعكسا على شيء آخر أو متجليا فيه، مثلما تجلى نوره على وجه موسى حينما كلمه، ومثلما صورت الأساطير الشمس كمرآة إلهية تعكس نور الله، وهو أيضا ما صوره «دورر » في لوحة جعل فيها أبوللون - رب النور والشمس عند الرواقيين والأفلاطونيين - ممسكا بمرآة شمسية تعكس هذا النور الالهي (اسم أبوللو) بحروف معكوسة مقلوبة في هالة من الضوء متوهجة ... الخ، أما «مرآة العالم» فتعني تصور العالم باعتباره انعكاسا لقوة إلهية أو قوة محركة للكون قد تكون مفارقة له كالمثل الأفلاطونية، أو مباطنة ومتجلية فيه، ومن الأصول العديدة التي نجد فيها هذا التصور، فكرة ابن عربي عن الخلق التي تنطلق من الحديث القدسي:«كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق». أما مجاز «مرآة الانسان» فالمقصود به تصور الإنسان باعتباره عالما أصغر تنعكس فيه عوالم أخرى كالمثل العليا للحق والخير والجمال. ويحضرنا هنا قول ابن عربي : «أتحسب أنك جرم صغير.. وفيك انطوى العالم الأكبر». كذلك فإن قول رسول الله ﷺ : «المؤمن مرآة أخيه»، يجسد هذا التصور المرآوي للإنسان في جانبه الأخلاقي.وفضلا عن ذلك فان أعضاء الإنسان نفسها، وخاصة الوجه والعين، هي مرآة لعالمه الباطني: انفعالاته ومشاعره وعواطفه . ويكفي أن نستشهد هنا - إضافة الى تحليلات المؤلف العديدة - بقول هيجل : العين يبصر بها الانسان ويكون مبصّرا، يرى ويُرى. أما «مرآة السحر» فهي المرآة من حيث هي أداة سحرية ذات قدرات عجيبة خارقة للعادة والطبيعة. وهذا الجانب من المرآة يشكل موضوعا يمتزج حوله الخيال العلمي مع الخيال الأسطوري الخرافي. ولا عجب في هذا،فقد انبثق كثير من حقائق العلم من الخيال الأسطوري كما يبين لنا المؤلف، وكما أكد على ذلك كثير من فلاسفة العلم المعاصرين أمثال فيرابند وتوماس كون. والمؤلف يضع أمام تأملنا حشدا من الأساطير القديمة التي يتجلى فيها ذلك الخيال الأسطوري الذي انبثق عنه الخيال العلمي حول قدرات المرآة : كالقدرة على تحويل وتشكيل صور الكائنات، خاصة الكائن

الإنساني ، الى حد التشوّه والمسخ أحيانا، والى حد الموت والهلاك أحيانا أخرى، على نحو ما نرى في مرايا السحر الأسطورية العديدة: كمرآة نرجس، ومرآة ديونيسوس، ومرآة ميدوسا (التي تمسخ من ينظر إليها حجرا، وتمكن بريسيوس بمساعدة أثينا من استخدام ترس لامع مصقول ليأسر صورة ميدوسا تجنبا للنظر المباشر إليها، وبذلك استطاع جز رأسها وهو ينظر الى صورتها منعكسة في الترس). وهناك أمثلة عديدة على مرآة السحر الخرافية في مجال الأدب: حيث تكشف هذه المرآة لمكبث مصير ملوك اسكتلندة ، كما استخدم أوسكار وايلد مجاز هذه المرآة السحرية في روايته «صورة دوريان جراي». وفضلا عن ذلك هناك المرآة التي هي أقرب الى الخيال العلمي، كمرآة أرشميدس التي تقوم على أساس أن انعكاس الضوء عن مرآة مقعرة وتجمعه عند نقطة واحدة، يمكن أن يحرق الجسم الذي يكون عند هذه النقطة؛ وبالتالي يمكن توجيهها لأغراض عسكرية مثل حرق سفن الأعداء.

وبوجه عام يمكن القول بأن هذا الفصل هو بمثابة تحليل فينومينولوجي لبنية ظاهرة المرآة، استعان المؤلف في رصده بمصادر عديدة متنوعة بصورة مدهشة، وهو تحليل يمدنا بالأساس اللازم نحو انطلاقات المؤلف التالية لبيان أثر المرآة ودورها في حياتنا ووجودنا بوجه عام، وهذا هو موضوع الفصل الثاني بعنوان «كرم المرآة ».

وهنا نجد أن المؤلف يبين لنا فضائل المرآة انطلاقا من معنى الانعكاس أو الصورة المنعكسة باعتباره يؤسس ماهية المرآة أو الظاهرة المرآوية. والواقع أن مفهوم الانعكاس هذا هو ما يبرر للمؤلف هنا - كما هو الحال في سائر الكتاب - مد نطاق فلسفته في المرآة من المعنى الحقيقي المحدود للمرآة الى المعنى المجازي الواسع. فكل ظاهرة يتحقق فيها معنى الانعكاس هي إذن ظاهرة مرآوية أو تشارك في تحقق معنى المرآة. وهكذا فإننا من خلال معنى الانعكاس يمكن أن نتأمل لا فحسب فضائل المرآة، وإنما أيضا تجربة المرآة على كافة مستوياتها الوجودية (كما سيفعل المؤلف في الباب الثاني). وفعل الانعكاس كفعل ماهوي للمرآة ينطوي على دلالة مزدوجة يفصح عنها الفعل العربي «يعكس» : فالمرآة تعكس بمعنى تنقل صورة أمينة أو صادقة للأصل، وتعكس بمعنى تنقل صورة معكوسة أو مقلوبة. وهذا الفعل المزدوج لمفهوم الانعكاس هو أصل مفهوم «الهوية والاختلاف» في إدراك الانسان لصورته المرآوية (فهي صورة الإنسان هو نفسه، ولكنها في نفس والوقت ليست هو نفسه.. إنها مجرد صورة للأصل)، وهو أيضا أصل مجاز المرآة الذي يستخدم على أنحاء متباينة. فكثير من المتصوفة الإسلاميين - وخاصة ابن عربي - يستخدمون فعل الانعكاس المرآوي لبيان ما بين الحق والخلق من هوية واختلاف، ومشاهدة وجه الحق في مرايا المظاهر الوجودية، أي إدراك وحدة الله في كثرة مخلوقاته، وإدراك كثرة المخلوقات في وحدة الله. ونجد هذا الانعكاس المرآوي ماثلا في المحاورات الأفلاطونية بين صورتي سقراط وأفلاطون، فكلاهما وجه للآخر؛ حيث إننا لا نجد في المحاورات سقراط، وإنما نجد صورة سقراط التي رسمها أفلاطون، فعندما يتحدث سقراط لا نعرف من الذي يتحدث: هل هو سقراط أم أفلاطون؛ وبالتالي لا نستطيع أن نعرف الوجه الحقيقي لأي منهما، فنحن نعرف الصورة المرآوية المزدوجة لكل منهما: سقراط الأفلاطوني، وأفلاطون السقراطي. وفي مجال المسرح تستخدم غرفة المرايا لأغراض مختلفة، وتتيح غرفة المرايا للممثل - وفي إطار علاقة الرائي بالمرئي - أن يشاهد نفسه بعيون الآخرين، أي الجمهور، فينظر الى نفسه من بعد ومسافة، ويستطيع أن يرى نفسه من الخلف ومن جميع الزوايا. وفعل الانعكاس المرآوي يرتبط ارتباطا وثيقا بفعل التأمل الانعكاسي؛ ولذلك يشار الى التأمل والانعكاس بلفظة واحدة هي Reflection ، وكما يقول أحد المتصوفة الألمان: «التأمل تمرئي»، أي نظر انعكاسي في المرآة (والمرآة هنا هي مرآة العقل أو النفس أو الوعي.. الخ). فالتأمل الإنعكاسي هو عملية يرتد فيها العقل الى نفسه ليعيد النظر فيما يعقله أو يستبصره بهدف الفهم، فهو إذن تفكر. والحكمة نفسها هي تأمل؛ ولهذا جعل المثال ميشيل كولومب تمثال الحكمة امرأة تتأمل نفسها في مرآة .وعلى الرغم من وجود أغاليط للمرآة أو لفعل الانعكاس المرآوي، فإن هذه الأغاليط لا تخلو من قيمة معرفية؛ إذ تحدث المرآة تحولات للشكل المنعكس بالغة الإثارة ومثيرة للخيال، سواء لدى العلماء أو الأدباء وهنا يستعرض المؤلف أمثلة لا حصر لها لكرم المرآة في مجال الخيال العلمي والخيال الأدبي والفني بوجه عام، حيث استعان العلماء والفنانون على السواء بأغلاط المرآة المقعرة والمحدبة والمستوية. وهنا ينبغي أن نلاحظ أن الأغاليط تعني عكس صورة مغايرة للأصل المعكوس - كالتصغير والتكبير على سبيل المثال - وهو أمر لا يخلو من قيمة حتى في مجال الحياة العملية، ولا يخلو من دلالات مجازية معرفية في عالم الفن والخيال.

أما الباب الثاني المعنون «بتجربة المرآة»، فيعد أكثر أجزاء الكتاب عمقا ومتعة في وقت واحد؛ لأنه ينقل البحث في المرآة الى مستوى التجربة الإنسانية الحية أو المعيشة. إنه تناول للمرآة باعتبارها ظاهرة ابستمولوجية (معرفية) يفهم الانسان من خلالها نفسه أو يعي ذاته، وقديما كانت الحكمة السقراطية الخالدة تطالبنا بمعرفة النفس : اعرف نفسك. وتجربة المرآة - كما يتناولها المؤلف - تصبح بهذا المعنى ضربا من ضروب هذه الحكمة من خلال تجربة وجودية تمدنا بطريق من الطرق التي تقودنا الى هذه الحكمة أو تقربنا منها.

والفصل الأول من هذا الباب بعنوان «أنا – آخر» ويتناول فيه المؤلف تجربة المرآة من حيث هي تجربة إنسانية تنطوي على ديالكتيك علاقة الأنا بالأنا الآخر والداخل بالخارج. فتجربة المرآة حينما نفهمها بالمعنى الواسع – أو بالمعنى الماهوي لمفهوم المرآة – هي تجربة أو وعي بمعنى الهوية والاختلاف معا: إدراك الأنا أو الوعي بالذاتية من خلال إدراك الصورة باعتبارها أنا آخر، أي تعمق الوعي بالذاتية أو الهوية من خلال إدراك الاختلاف، حينما يعي الانسان صورته «الأخرى» التي «تظهر» له أو تتحقق في الخارج وتصبح مرئية سواء من خلاله أو من خلال الآخرين. وإذا كانت تجربة المرآة تجربة واعية، فإن ذلك يعني أنها ترتبط بمدى نضج الوعي الإنساني، وبمدى صحته أو اضطرابه؛ ولذلك تتفاوت هذه التجربة من حيث درجة وأسلوب حضورها لدى البدائي والطفل والمضطرب عقليا. فلأن تجربة المرآة هي وعي بالذاتية أو الأنا باعتباره مختلفا عن الأنا الآخر (صورة الأنا) ؛ فإن هذه التجربة تكاد تكون منعدمة لدى الإنسان البدائي الذي يفتقر الى الوعي الذاتي، ويحيا على مستوى الوعي الطبيعي على حد تعبير هيجل: فالوعي لدى الإنسان البدائي هو وعي لا يدرك فيه الشخص هويته باعتباره مختلفا أو متميزا عن الآخر، سواء كان هذا الآخر هو الآخرون من أبناء قبيلته أو الطبيعة أو الحيوانات والنباتات، أو حتى صورته الأخرى. فهو وعي لا يعي ذاته، ولا يستطيع ممارسة تجربة التأمل الانعكاسي (عكوف الذات على نفسها وتأمل نفسها باعتبارها مختلفة عن الموضوعات الأخرى التي تقوم خارجها). وهذا هو السبب في أن البدائيين أمثال قبائل الزولو – فضلا عن قدماء المصريين والأغريق واليونان – لا يميزون بين ظل الإنسان أو خياله وبين روحه، ويتجنبون النظر الى صورهم المنعكسة على صفحة الماء كي لا يلتهمها تمساح أو جنيات فتسلب أرواحهم. وربما يكون هذا هو الأصل البعيد لأسطورة نرجس، ذلك الفتى المليح الذي هلك من طول تأمل صورته الجميلة في الماء. أما لدى الطفل الذي يحيا في مجتمع أو ظروف حضارية، فإن تجربة المرآة تتحقق هنا من أولى مراحل تطور الوعي بالشخصية أو الهوية؛ فالطفل – كما لاحظ علماء النفس – يبدأ في عمر مبكر (ابتداء من الشهر السادس) في إدراك أو استجابة معرفية مصحوبة بالتهلل والانفعال والفرح حينما يدرك الصور التي تنعكس أمامه على سطح المرآة، وخاصة صورته هو. فهنا يبدأ وعي أولي بأن «الأنا الآخر» – والآخر عموما – يكون متميزا عن «الأنا» أي ليس هو الأنا . أما في حالات الاضطراب النفسي والعقلي التي تعاني ازدواجية الباطن والظاهر أوالحقيقة والمظهر، فإن تجربة المرآة تتحقق على نحو يضطرب فيه التمايز بين الأنا والأنا الآخر أو بين الأصل والصورة، فلا يرى الشخص هنا في الآخر (سواء كان الآخر هم الآخرون أم صورته المرآوية) مجرد صورته، وإنما يرى في الآخر ويخلع عليه حقيقته الباطنية التي يريد اخفاءها؛ ولهذا نراه يخاطب (أو يحطم أحيانا) صورته المرآوية – التي تتبدى للآخرين أو في المرآة الفعلية – ظانا أنها تعكس حقيقته الباطنية. ولقد استخدم كثير من الأدباء «تكنيك المرآة» في تصوير شخصيات تعاني من مرض نفسي مثل حالات ازدواج الظاهر والباطن على نحو يدفعها في النهاية الى تحطيم الذات أو الانتحار، مثلما فعل أوسكار وايلد في تصويره لدوريان جراي الذي كان يرى في صورته المرآوية كل الآثام التي يرتكبها منطبعة على وجهه وروحه، ومثلما فعل شكسبير في تصويره للحالة النفسية والعقلية (الجنون) الذي انتهى إليه الملك لير، وأصبح يرى في إدجار – الذي كان في مثل حالته النفسية والعقلية – مرآة أو ظلا له، فهو يتحدث الى إدجار كما لو كان يتحدث الى صورته المرآوية.

أما الفصل الثاني والأخير الذي يحمل عنوان «الراوي – المروى عليه»، فيعد بحق تأصيلا فلسفيا لفن السيرة الذاتية انطلاقا من مفهوم المرآة. والمؤلف يلتقط استبصارات لمؤرخ الحضارة لويس ممفورد حول تأثير صناعة المرايا الزجاجية على ازدهار فن السيرة الذاتية الحديث في القرنين السادس عشر والسابع عشر: فالمرآة المجلوة تستطيع أن تقدم صورة حقيقية للذات أو دخيلة النفس الإنسانية (لا مظهرها الخارجي فحسب)؛ فهي تعكس آثار السن والمرض وخيبة الأمل والإحباط والضعف، مثلما تعكس الصحة والفرح والأمل والثقة .. الخ . ولا شك أن حاجة الإنسان الى أن يرى ذاته أو صورته المرآوية (بالمعنى الحقيقي والمجازي للمرآة) تشتد في فترات التفكك النفسي، لا فترات الانسجام مع العالم أو التوحد به(والحقيقة أن هذا – في رأينا الشخصي – لا يصدق فحسب على الذات الفردية أو الأنا وإنما يصدق أيضا على ذات أو شخصية الأمة التي تبحث عن هويتها في فترات الضياع والتدهور، ويحضرنا هنا قول هيجل: إن بومة منيرفا لا تحلق إلا عند الغسق، قاصدا بذلك أن الحكمة – وبومة منيرفا هنا رمز للحكمة – التي تنبثق من تأمل التاريخ تنشأ في فترات التاريخ الحالكة للشعوب، كما في الليلة الظلماء ينبثق الفجر). وما يهمنا هنا هو تلك العلاقة الوثيقة بين مفهوم «المرآة» ومفهوم «تأمل الذات»، فالواقع أن ظهور المرآة الزجاجية لم يكن له تأثير فحسب – كما لاحظ ممفورد – على اكتشاف العلوم لعالم الطبيعة من خلال الأدوات التقنية المصنوعة من الزجاج كالميكروسكوبات والتلسكوبات والمرايا ..الخ وإنما أيضا كان له تأثير على تعميق الوعي بمفهوم «تأمل الذات» من خلال المرآة كنافذة يطل منها الشخص على عالمه الداخلي، ومن هنا كان تأثيرها على فن السيرة الذاتية.

والمؤلف ينطلق من هذا الاستبصار الأساسي لدى ممفورد ليحفر تحته ممتدا الى ما وراءه زمانيا، وممتدا بـه الى آفاق أكثر رحابة؛ليؤسس بذلك تأصيلا فلسفيا متينا لفن السيرة الذاتية على أساس مفهوم المرآة أو التـأمل الانعكاسي للذات، أي التـأمل الذي يكون فيه العارف هو موضوع المعرفة أو يكون الراوي هو المروى عليه من خلال فعل الكتابة الذي يقوم في هذه الحالة مقام المرآة. ويؤصل المؤلف هذه التجربـة المرآوية لفن السيرة الذاتية مـن خلال وصـف لأصولها الفلسفيـة الابستمولـوجية التـي تبلورت مع ديكارت الذي تؤسس فلسفته مرحلة الوعي بالذات العارفـة التي تتـأمل نفسهـا. ومع ذلـك، فإن المؤلـف يرتـد الى مرحلة أبعد كان فيها فن السيرة الذاتية متحققا بالفعل في أعمال كثير من الفـلاسفة والفنـانين والأدباء والمتصـوفة . ومـن الأمثلـة على السير الـذاتيـة الكبرى: كتـاب «الاعترافـات» لأوغسطين، و«المنقذ مـن الضـلال» للغـزالي، وكتاب«الـرسائل» لمونتني الذي يتوقف المؤلف عنده بوجه خاص مبينا كيف تتجلى فيه التجربة المرآوية لفن السيرة الذاتية باعتبارها تجربة تنطلق منها الـذات لتجوب العـالم والآخرين، ولكـن لتراهم مـن خلال الأنا، فهنـاك ارتداد باستمرار الى الأنـا، ووعي بأن الآخـر الذي نبحث عنه ليس سوى الأنا الـذي يمارس التجربة. فالآخر أشبه بصورة مـرآوية لـلأنا تتحقق مـن خلال فعـل الكتابـة،كما هو الحال في تجربـة مونتنـي الذي يعترف صراحـة في «الرسـائل» قائلا : «إني أنا موضوع كتابي».

***

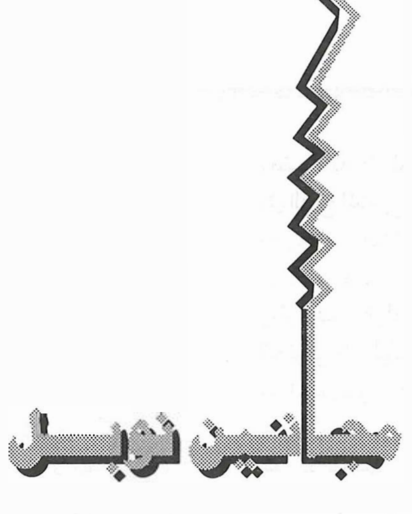
إن كتاب «فلسفة المرآة» له شخصية مميـزة تكسبه أصالة فكرية ومنهجية، والأصالة الفكرية للكتاب تبدوعلى الفور للعين الخبيرة حينما تتفحص الكتاب حتـى من الناحية الشكليـة: بدءا من لـوحة الغلاف التي اختـارها المؤلف بنفسه، وإهـداء الكتاب الموحـي الذي يـوجهه المؤلـف لأستاذه الـدكتور فـؤاد زكريـا قـائلا:«الهوية في الاختـلاف» في إيجاز مـوح بمضمون الكتـاب وتـوجهه الفكـري؛ ومـرورا بالعنـاوين الـرئيسيـة والفرعيـة واللـوحـات الفنيـة النادرة ذات الـدلالات الفلسفيـة الخصبـة؛ وانتهاء بهوامش الكتاب وإحالاتـه المرجعية التي تتنوع بصورة مدهشة عبر مجالات الفلسفة والفن والسيكـولوجيا والتصوف والـلاهوت، ونـادرا ما يحمـل أحدهـا عنوان المرآة صراحـة أو مجازا، ممـا يدل على الجهـد الفذ الـذي بذلـه المؤلف في قـراءات متنوعـة والاستعانـة بنصوص متبـاينة ليروضهـا أويقودهـا كأدوات يمتطيها لتأصيل رؤيته .

والمنهج الذي ينتهجـه المؤلف – دون تصريح بذلـك – هو المنهـج الفينومينـولوجـي (الظاهـراتي)، وهو منهـج لوصـف الظواهر كما تتبدى أمام الوعي؛ وهـو بذلك يسهم الى هذا المنهج من حيث تطبيقه على ظـاهرة كـانت هنـاك حولها تلميحـات أو تصريحات من هنا وهنـاك، أو حتى معالجات قيّـمة مـن زاوية جـزئية معينـة، دون أن يشكـل هذا فلسفـة مـوحدة أو رؤيـة فلسفية متكاملة. والواقع أننا يمكن أن نذهب الى ما هو أبعد من ذلك لنـؤكد أن منهـج الكتاب ليس مجرد «فينـومينولـوجيا» ، وإنما هو أيضـا «فينومينولـوجيا للفينـومينولوجيـا» ، ويمكن إيضاح هذين المستويين من البحث في الكتاب على النحو التالي:

لا شـك أن تجارب المرآة نفسهـا حينما تمارس بطـريقـة واعية أو قصديـة، هي نوع من التجارب الفينومينـولوجية، أي وصف وتـأمل لتجارب شعـورية.فـالتأمل الانعكاسي – وهو ظـاهرة مـرآويـة، أعنـي تحدث في تجربة المرآة – هـو إحـدى الطـرائق الهامـة في المعـرفـة التـي تتحقـق مـن خـلال خبرة فينومينولوجية، أعني خبرة وصفية مباشرة،ولذلك فإننا عندما نمارس تجربة الانعكاس (أو تجربة المرآة) ، أعني عندما نصف ونحلل ما يظهر أمام وعينا في هذه التجربة وصفا مباشرا لنفهم معناه ، فإننـا بذلك نمارس تجربة فينـومينولوجية بمعنـى ما، كما هوالحال مثلا في السير الذاتيـة بمعناها الحق حينما تحاول أن تتلمس المعنى فيما يظهر للوعي أثنـاء فعل التأمل الانعكاسي. ولكننا في كتاب «فلسفة المرآة» لا نجد مجرد أمثلة فقط على هذه التجـارب المرآوية (الانعكـاسيـة) التـي مر بها أنـاس مـا على اختلاف صنوفهم، ولا مجرد تحليل لماهيـة وبنية هذه التجارب على الطريقة الفينومينولوجية، وإنما نجـد أيضا تأملا انعكاسيا لهذه التجارب الانعكاسية. فكأن المؤلف يمارس بـذلك نوعا من التـأمل الانعكـاسي لتجـربة التـأمـل الانعكـاسي نفسها، فهـو يستحضر أمـام وعيه التـأملي تجارب التأمـل الانعكاسي حتـى حينما تمارس بطـريقـة لاواعيـة، ليكشـف لنـا عـن معنـاهـا وأساليب ظهورها أو تحققها،و هو بهذا المعنى يمارس نوعا من فينومينولوجيا الفينومينولوجيا.

والمؤلـف لا يدعـي أنه يمارس بـالفعـل هذا المنهج بالـغ التعقيد، ولا ينشغل بأن يزعم ذلك، وإنما هو يقدمه لنا ببساطة من خـلال ممارسـة فعلية، تاركـا للعارفين بها تقديرهـا حق قـدرها. ولا شـك أن في مواضـع معينة مـن الكتاب تفصيـلات واستطرادات فيها طابع الشروح الإسكـولائية المجهدة بالنسبة للمؤلف، في حين أنها ربما تكون غير ضرورية بالنسبة للقارىء العام أو بالنسبـة للسياق العام للكتاب. ولكـن الكتاب في مجمله محـاولة فـذة لتقديم إسهـام حقيقي في مجال الإبـداع الفلسفي قلما نجد له نظيرا في ثقافتنا العربية المعاصرة.

* * *



مجانين نوبل

يوسف القعيد ★

.. وأصل الحكاية أن المركز المصري لنادي القلم الدولي عقد اجتماعا مؤخرا. وكان البند الرابع في التقرير المدوّن عن هذا الاجتماع والذي يعد بمثابة محضر للاجتماع يقول:

- عرض مضمون الخطاب الذي وجهته الأكاديمية السويدية لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ عن طريق نادي القلم الدولي، بوصفه رئيسا للفرع المصري بشأن حقه كأحد الفائزين بجائزة نوبل في ترشيح كتاب على مستوى العالم، ومن الكاتبين بالعربية للحصول على الجائزة العالمية.

وقد فوّض الكاتب الكبير الأعضاء المؤسسين للفرع المصري في اقتراح أسماء الكتاب العرب. ثم قامت الدكتورة فاطمة موسى بتلاوة الخطاب الذي أحضرته بنفسها من لندن. دون أن ترفق صورة منه مع محضر الاجتماع. وقالت إنها عرضت الخطاب على نجيب محفوظ عن طريق محمد سلماوي. ففوض الأعضاء في ترشيح ما يرونه.

وقام الحاضرون باقتراح ترشيح اسماء ..فتحي غانم، إدوار الخراط، بهاء طاهر. الفريد فرج، محمود درويش وعبدالرحمن منيف. على أن تعرض هذه الترشيحات على بقية الأعضاء بعد موافقة نجيب محفوظ عليها.

الذين حضروا هذا الاجتماع من أعضاء الفرع المصري لنادي القلم الدولي هم حسب الترتيب الأبجدي: اعتدال عثمان، بهاء طاهر. سامي خشبة. سعيد الكفراوي. فاطمة موسى. فوزية مهران. محمد البساطي. محمد سلماوي. يوسف أبوريه. أي أن الحاضرين تسعة فقط من أصل ٤٢ عضوا. وهذا معناه ان الذين حضروا أقل من ربع الأعضاء. وهي نسبة شديدة الضآلة وقد لا تكون مخولة لحسم مثل هذه القضية الهامة.

ومحضر الاجتماع لا يشير من قريب أو بعيد الى الذين لم يحضروا سواء الذين اعتذروا أو عدم المعتذرين. مع أن ذلك من أبسط قواعد تدوين المحاضر. حتى تبقى وثائق من أجل التاريخ.

وبعض الذين حضروا الاجتماع. قالوا - وهذا لم يتم تدوينه في المحضر طبعا - إنه عند عرض موضوع نوبل. كان رأي بعض الحاضرين الانتظار لحين عقد جلسة أخرى يحضرها أكبر عدد ممكن من الأعضاء، ويطرح فيها الموضوع للمناقشة. وقبل إبداء الرأي في مثل هذا الاقتراح، فاجأ سامي خشبة الحاضرين. بأن بدأ في طرح الأسماء وقال إنه لا داعي للانتظار وكان أول اسم طرحه هو ادوار الخراط ثم بهاء طاهر وأخيرا تدارك وقال: فتحي غانم. ثم دخل الآخرون ساحة الترشيحات.

ومن المعروف أن إدوار الخراط كان قد صرح في حديث لمجلة مصرية إبان حصول نجيب محفوظ على نوبل إنه - أي ادوار - كان يستحق الحصول على الجائزة. وعندما جرت مراجعته فيما قال. أكد أنه قال، هذا الكلام. وإن كان قد صرح به ليس بهدف النشر ولكن في كلام جرى بينه وبين أحد المحررين وأن المحرر لم يعد إليه قبل النشر.

وبعيدا عن هذه الوقائع التي ربما بدت أقرب الى التصرفات الفردية.. تبقى ملاحظات هامة:

خطاب الأكاديمية السويدية شديد الوضوح والحسم في طلب ترشيح كتاب على مستوى العالم أولا. ومن الذين يكتبون بالعربية ثانيا. ولم يفكر أحد من الحاضرين في استخدام حق ترشيح كتاب من العالم. وهذا معناه أننا نعزل أنفسنا عن تيار كتاب العالم. مما يوحي أننا لا نعرف هؤلاء الكتاب ولا نقرأ لهم. ولا نتابع نتاجاتهم التي هي جزء من متابعة عصرنا وهي توحي ثانيا بحالة من الشوفينية والانكفاء على الذات. والانغلاق على النفس. والبحث عن خلاص فردي بعيدا عن عالم اليوم. إن الجماعة تشكل مجموعة أفراد . ولأن المثقف العربي شعاره في هذه الأيام: أنا ومن بعدي الطوفان، فإن جماعة المثقفين في مصر. - وهي نموذج رائد لجماعات المثقفين في الوطن العربي - شعارها الآن : نحن ومن بعدنا الطوفان.

وقد لا يكون حصول نجيب محفوظ على الجائزة قد تم بناء على ترشيح عربي وتزكيات عربية، وقد يكون هناك قرار ما. من جهة ما من عالم اليوم بمنح الجائزة لكاتب عربي. وهذا معناه أن الآخرين - الذين ليسوا عربا -أفضل منا ألف مرة. وأننا نحن العرب نعيش على هامش عالم اليوم دون أن نكون جزءا منه.

الذين رشحوا بعض الكتاب لنوبل لم يضعوا أي معايير للترشيحات مثل سن الكاتب المرشح ومدى جودة نتاجه الأدبي وكميته وترجمته الى لغات العالم. وإن كان قد ترجم فهل قوبلت هذه الترجمة بصورة إيجابية أم بأي صورة أخرى.

إن أي عمل بدون معايير تحكمه يصبح نوعا من الاجتهاد الذي يقبل الخطأ والصواب. وغياب المعيار يعني زيادة حجم الأهواء الإنسانية وهي متوفرة في بلادنا بأكبر قدر ممكن حتى مع وجود المعايير. فما بالك والمعيار غائب لا وجود له.

عند طرح فكرة ترشيح محمود درويش وعبدالرحمن منيف. نوقشت قضية. هل من حق الفرع المصري لنادي القلم الدولي أن يرشح كتابا عربا أم يتوقف الأمر عند حدود الكتاب المصريين. وبعد مناقشة ليست قصيرة،. تقرر ترشيح بعض الكتاب العرب لنوبل ليس لأن هذا دور مصر العربي ولكن لسببين آخرين. المعلن منهما أنه لا توجد فروع لنادي القلم الدولي في أي من الدول العربية. وغير المعلن والذي لم يقله أحد. ان بعض الذين حضروا الاجتماع من الكتاب المصريين له صداقات مع بعض الكتاب العرب ويريد أن يجاملهم. كنوع من المصالح المرسلة فكلا الأمرين مضحك ومبك في نفس الوقت.

لأن مجرد طرح فكرة أن يرشح المصريون كتابا عربا لنوبل للنقاش، هو اعتراف وإقرار بتخلي مصر عن دورها القيادي في الوطن العربي. بصرف النظر عن حقيقة وجود مكاتب لنادي القلم في دول هؤلاء الكتاب أم لا؟ وبعيدا عن المشاريع الفردية لبعض الكتاب.

★ كاتب من مصر.

إن ثقل مصر ودورها الحضاري والقيادي في الوطن العربي عندما كان حاضرا ومتألقا، لم يكن ثمة مكان لمجرد طرح هذه التساؤلات من الأصل والأساس. ولكنه اللاوعي الجمعي عند الحاضرين.

ويبدو أن الدولة التي قادت النهضة المعاصرة في المنطقة مرشحة الآن للعودة -على الأقل في أذهان مفكريها وأدبائها- من دولة دور الى دولة عادية. ولن أتوقف أمام أمثلة كثيرة -ناصعة وبيضاء- من زمن الصعود والمجد. كما أنني لن أفتح دفتر الهموم والأحزان. عندما أوشك الدور المصري على بداية التراجع. إما لأن ذلك جرى في وعي الكتاب والأدباء المصريين الذين أرهقهم القيام بالدور الريادي. أو في محاولات بعض الأشقاء العرب - من الساسة والمثقفين -بوراثة الدور الثقافي المصري، الذي أصابه بعض الضعف والوهن بعد التوقيع على اتفاقيات كمب ديفيد. واستخدم هذا التوقيع شماعة لضرب الدور المصري. وحتى ونحن نرى تعريب كمب ديفيد. وبصورة ربما كانت أسوأ من التجربة المصرية - مع العلم انني شخصيا كنت ومازلت ضد ما جرى في مصر. فإن العقوبة تبقى من نصيب مصر والانجازات - ان كان في ذلك أي إنجاز ما - يحصل عليها الآخرون.

الغريب أن كل الذين يتآمرون على الدور المصري. هم أول من سيدفع ثمن ذلك غاليا. لأن من ليس له كبير يشتري الآن كبيرا له. فلم نحاول هدم الكبير الذي ورثناه عن الأجيال السابقة. وكان من المفروض علينا أن نحاول الإضافة له. بدلا من محاولات هدمه.

وبعد الانتهاء من إقرار مبدأ ترشيح المكتب المصري لأدباء عرب والانتهاء من ترشيح عبدالرحمن منيف ومحمود درويش. وما أن طرح اسم ادونيس حتى ثار الاعتراض وهذا موقف غريب. فإن كانت هناك فرص للحصول على نوبل. أمام كاتب عربي آخر غير نجيب محفوظ. فقد يكون أدونيس في المقدمة ،بل لقد قال لي أندريه ميكيل وهو مستشرق فرنسي هام. وكان واحدا من قلة شديدة أخذت الأكاديمية السويدية رأيهم قبل الاعلان عن فوز نجيب محفوظ بنوبل، أكد لي أن المفاضلة الأخيرة، كانت بين نجيب محفوظ وأدونيس وجاءت النتيجة لصالح محفوظ. فهل هرول الحاضرون لترشيح درويش بسبب السلام الفلسطيني الاسرائيلي؟ وفيما لو -وكل هذه مجرد افتراضات- قررت الأكاديمية منح الجائزة لدرويش مناصفة مع كاتب إسرائيلي، وهو نفس العرض الذي قدم ليوسف إدريس من قبل،فماذا سيكون موقف أعضاء نادي القلم الدولي.

عموما إن موقف المثقفين المصريين من أدونيس يعاني من الازدواجية.إما أن تجد من هم معه. لدرجة انه يمكن القول انهم «ادونيسيون متطرفون». ومن الناحية الأخرى هناك من يرفضه بصورة مطلقة ولا يوجد تدرج في الموقف منه أبدا.

من المعروف أن الذي افتتح الترشيحات كان سامي خشبة وهو الآن قيادي في الأهرام. وقيادي في وزارة الثقافة بعد أن اختاره فاروق حسني وزير الثقافة رئيسا لهيئة المسرح التي تسمى البيت الفني للمسرح. فهل جرى التصويت على الأسماء؟ وهل خرج بهاء طاهر من الاجتماع عند طرح اسمه؟فهو الوحيد الذي كان حاضرا والذي جرى ترشيحه، أم أنه بقي في الاجتماع خلال طرح اسمه؟ وألا يخل ذلك بنزاهة التناول؟

تبقى نوبل نفسها وفي أكتوبر سنة ١٩٨٨ عندما فاجأت نوبل نجيب محفوظ كتبت مقالا عنوانه «محاذير للفرح» تحدثت فيه عن بعض الآثار السلبية التي يمكن أن تنشأ عن نوبل نجيب محفوظ رغم كل الفرح المشروع بمجيئها . قلت ان البعض سيكتب وعيناه على أوروبا. وإن مغامرة الكتابة التي بدأها جيل الستينات منذ ربع قرن من الزمان. أيضا فقد توقعت سيادة الكتابة الفولكلورية التي تقدم كل ما هو غريب وطريف في الواقع. على طريقة «اتفرج يا سلام» بما في ذلك الاهتمام الجنوني بالأقليات على اعتبار أن الغرب له اهتمام خاص بالأقليات ليس من أجل سواد أعينها. ولكن على اعتبار أن الاهتمام بالأقليات - وهو عنوان إنساني نبيل -من الممكن أن يصبح مبررا للتدخل في شؤون العالم الثالث . على أساس انه لم يعد مقبولا التدخل على الأسس الاستعمارية القديمة.

ولأننا نعيش في بلاد الأغلبية المطلقة من سكانها من المسلمين، ولأن الغرب في أغلبية مطلقةمن المسيحيين، فمن الطبيعي أن تظهر بعض الكتابات والنصوص الأدبية التي تتناول هذه العلاقة التي كانت غائبة عن نتاجنا الأدبي في السنوات الماضية ولكنها تظهر الآن كنوع من مغازلة الغرب.

ولأنه يستقر في وجدان معظم الكتاب، انه ما من كاتب يحصل على نوبل من خارج أيديولوجية الغرب إلا إن كان شيوعيا وانشق وذلك في زمن المد الشيوعي الذي كان وبالنسبة لمنطقتنا فلابد وان يكون هذا الكاتب معاديا لاسرائيل ثم يتحول من العداء المطلق الى اللون الرمادي أولا. تمهيدا للعبور الى الناحية الأخرى.

إننا نشهد أكبر عملية ترحال حقيقية في تاريخ المفكرين وقد جرت كل فصولها خلال السنوات الأخيرة. الكل يهجر قناعاته القديمة. لأنه يحاول أن يصبح جزءا من الواقع الجديد. حتى وان كان هذا يغتال ماضي هذا الكاتب أو ذاك.

مع أن الكل ينسى أو يحاول أن يتناسى حقيقة تقول: إن نوبل قد لا تعود الى الأدب العربي قبل مرور نصف قرن من الزمان وإن جرى استثناء لذلك، فلن يكون مناصفة بين اسرائيلي وعربي. وقد حدثني من أثق به منذ عامين قائلا:

إنهم - يقصد جماعة نوبل -يبحثون عن روائي فلسطيني غير مختلف حوله. يحصل على نوبل مناصفة مع روائي اسرائيلي ويعلن ذلك مع السلام الفلسطيني الاسرائيلي وهم يرون أن ذلك أفضل من منح الجوائز للساسة..ثم جاء ما تم ما بين إسرائيل وفلسطين ولكن الجائزة تأخرت.

الا يفكر مجانين نوبل في المقارنة بين نوبل جارثيا ماركيز ونوبل نجيب محفوظ؟ الأولى كانت جائزة مقدمة لآداب أمريكا اللاتينية أكثر من كونها لماركيز. في حين أن نوبل نجيب محفوظ التي قال عنها نجيب محفوظ غداة حصوله عليها: إنها مقدمة الى الأدب العربي كله وليس لشخصه فقط. وبالفعل فقدجرت حالة من الاهتمام بالأدب العربي بعدها.ولكن التراجع جاء بعدذلك. لقد ترجمت أعمال جيل الستينات بقوة في السنوات من ١٩٧٥ الى ١٩٨٦ .ثم تراجعت عملية الترجمة بعد ذلك.وهي تتم الآن - ان تمت - بالصدفة وحدها وعلى فترات متباعدة.

لقد أصبحت عندكل كاتب عربي خطة خمسية من أجل الحصول على نوبل وان كان الحلم مشروعا إلا أن بعض الأحلام قدتصل أحيانا الى حافة الجنون، وهو ليس الجنون الإبداعي الخلاق. ولكنه الجنون الذي ستكون في آخر طريقه مستشفى الأمراض العقلية التي علقت على أبوابها لافتة «كامل العدد» في هذه الأيام.

❋ ❋ ❋

خبايا المغامرة

يحيى بن سلام المنذري *

الكتاب : وحده يستمع الى كونشرتو الكيمياء

المؤلف : شريف الشافعي

في هذه النصوص يعرض الشاعر حرية التجريب التي تأبى أن تؤسر بالافتعال، كما أن كائناته المختلفة والمتناقضة تتكاثر وتهرب بعيدا عن بعضها بعضا، تجر خلفها غموضها نحو عروض خيالية تتأرجح بين البساطة وبين التعقيد.

(مرة أخرى تنتفخ إفرازاتي المطاطية، كالبالونات الملونة الجميلة، أو كالأكياس الدهنية الخبيثة – لا أدري فقط أتذكر أنها طارت بي عبر بوابات مرمرية شتى. ذلك حينما طردتني جاذبية الأرض، وغطت النعامة الخائفة (أو الخائنة) وجهها في السماء).. ص ٢٣، قصيدة «بيانو .. ذو شعر طويل في الصحراء».

المصطلحات الكيميائية التي أبرزها الشاعر في نصوصه لم تأت إلا من نية مسبقة ومخطط لها على ما يبدو لتقريب ومزج المعاني وتساؤلات الحياة من بعضها، ومحاولة إدراجها ضمن نفس الصيغة القانونية المتبعة في الخلطات الكيميائية سواء تلك التي نتائجها نافعة أو تلك التي نتائجها ضارة، وجميعها في الغالب ناتج من تجارب ومحاولات للوصول الى شيء مبتكر، فهل هذا ما اتبعه الشاعر في هذه النصوص المركبة؟!

(أحاول أن استقطب يدك اليمنى، وأن أخلطها بكالسيوم محبتي، بينما أنت – بردائك الأزرق – تقتحمين زرقة الكربون، حاملة راية زرقاء.. وممسكة بذراع دمعتي).. ص ٥٥، قصيدة «ديالوج التينور والكونترالتو».

والشاعرية هنا لا تخلو من مغامرة الدخول في أسر اللغة وسحرها .. وشيئا فشيئا يحاول الشاعر أن لا تتغلب اللغة المعقدة على صياغته الفنية، فينجح في السيطرة عليها كي تتولد لديه تصاوير شعرية مدهشة قادرة على أسرنا في خباياها وعوالمها، فنظل نطرح الأسئلة حولها، تلك الأسئلة التي تخصب من لذة قراءتنا لهذه النصوص، خصوصا وقت أن يأخذنا الشاعر على بساط كتابه ناحية ساحة شعريته الصاخبة والهادئة أحيانا ، التي يمزج فيها (بشكل تركيبة كيميائية) بين الشكل الشعري الكلاسيكي والشكل الشعري الحديث مضافا إليهما الفن القصصي، ليجرنا بذلك معه في مغامرة تشعرنا أنها تلبسته واستحوذت على شعريته غير المستقرة والطامحة في كسر الحواجز الفنية في الكتابة ومحاولة تشكيلها عبر صياغة جديدة ومتمردة.

(ساحر،
يأوي الى جفني..
كالخفاش،
يطفىء شعلة الدمع المؤرجح،
والعذاب البرتقالي المقطر،
حركي وجع الحقيبة،
كي تحركني الحقيبة..
نحو هاوية..)

ص. ٣٨، قصيدة «ديالوج التينور والكونترالتو»..

(ذاك هو الكابوس، قد حطني
في شفق الحظ، وفي نحسه
في فمي الماء.. وما ذقته
نصف مذاق الماء في كأسه)

ص ٢٥.«قصيدة . . بيانو.. ذو شعر طويل في الصحراء».

وتبقى الإشارة أن الكتاب ضم ثلاث قصائد طويلة. الأولى بعنوان (بيانو ... ذو شعر طويل في الصحراء) وهو عنوان للوحة الفنان العالمي سلفادور دالي، والثانية بعنوان (ديالوج التينور والكونترالتو) والأخيرة بعنوان (لا مقامية)، أما لوحة الغلاف للفنان سلفادور دالي وكانت بعنوان (نافورة محبة للجثث.. تخرج من بيانو له ذيل) . وقد صدر للشاعر قبل هذا الديوان (بينهما.. يصدأ الوقت) عن كتاب إيقاعات الابداعي ، وله تحت الطبع ديوان ثالث بعنوان (الألوان ترتعد بشراهة).

وفيما يلي مقتطف مما ورد في الغلاف الأخير من الكتاب:

(هذه قصائد تنتمي الى ما يمكن تسميته «هندسة العمل الفني» تلك الطريقة التي تنهض في أساسها على «منطقية التركيب» لا الاختيار الجاهز وتعلي من شأن «تصنيع الأجزاء» على «اكتشافها» في الحقيقة، هذا شاعر لا يمتلك كاميرا تعينه على الالتقاط ولكنه «رسام» يستعيض عن «أطر العين «ببراح» ما يراه الذهن أحيانا، وما لا يراه أكثر الأحيان).

❋ ❋ ❋

---

* كاتب من سلطنة عمان.

المنظومة النحوية للخليل (مرة أخرى)

رد على منظومة (هادي حسن حمودي)

أحمـــــد عفيـــفي *

في العدد الخامس من مجلة نزوى (ينـاير ١٩٩٦م - شعبـان ١٤١٦هـ) خـرج إلينا هادي حسـن حمودي بمقال عنوانـه (شيء عن المنظـومة النحـوية للخليـل) ردا على مقالي بـالعـدد الرابـع عن هـذه المنظـومـة . وقــد تفضـل (هـادي) بتقـديـم بعـض (التنبيهـات) و(الملاحظات) التي تستوجب مني الشكـر، فقد أجهد نفسه في القراءة والكتابة، وذلك موقف يستحق عليه الثناء حتى لو كان مخطئا، مخالفا الحقائق العلمية وأصول الكتابة (قاصدا أو غير قاصد).

ولن أتجاوز الحقيقة عندما أقول: إننـي تأثرت في بداية الأمر تأثرا شديدا بمقال الأستاذ الفاضل حيث علت نبرة السخرية غمزا ولمزا وتلميحا وتصريحا وتجريحا، لأنني ظننت أن هـذا المقال ممن يعرف للكلمة وزنها ويعطي للعلم حقه من احترام العقل والضمير، أو ممـن تخصص في حقـل اللغة والنحـو، ولكن مـا لبث أن تبـدد حزني عنـد تصفحي لما يكتبه حمودي الـذي نال بـألفاظه النـابية وأسلوبه السـاخر أساتذته من العلماء الجاديـن وغيرهم. إذ يكفي أن ينهال بهذا الاسلوب في صفحـة واحدة من كتابـه (المقامات ص ٦) على (الحريري، الثعالبي، الحصري القيرواني، بروكلمان، زكي مبارك، مـرجليوث، السبـاعي بيومـي، جرجـي زيدان، عبـد الملك مرتاض) وأين أنـا من كل هؤلاء العظام؟ فلا تخلـو صفحة واحدة من عبـارة أو فقرة جارحة. إذن فهـذه هي طبيعته وهذا هـو دأبه، وحين يتكلم عـن مجموعـة أخرى من أسـاتذتـه يقول:(مـن منهم يستطيـع أن يفهـم تلك القـوانين النحـويـة التي تضمنهـا كتـاب سيبـويه) (مـن منهم يستطيـع أن يفهم الفرق بين صرّ وصرصر (الخليل وكتاب العين ص ٧٩) وتنـاسى أنه يتكلم عـن أعلام اللغة والأدب مـن أمثال إبـراهيم بيـومي مـدكور وأحمد أمين ومهـدي المخزومي .. الخ.

وعلى هذه الشاكلـة يتكون معجم مفردات الهادي مـن ألفاظ تتجاوز حـدود البحث العلمـي مثل : (رداءة - أوهـام - أخطاء - أغاليط - تصحيف - تحريف) ص ٤٧ مـن مقدمة كتاب العين له، وفي ص ٣٠ (السهـو - السخـريـة - المنهـزم) ، ونجـد (الفشـل، مهاوي التحريفـات - شن حربا - غافلون - روايـة غير معقولة - روايـة خـرافيـة) في كتـابـه (الخليـل ص ٨٥،٧٤،٧١) ويقـول (الحصري القيرواني لم يتحر الـدقة - جانبهما التوفيـق - تنكبوا عن المنهج - استبان لنا ضعفهما)(المقامات ص ٣٩،٦) ..الخ.

كدت أطرح الأمر ولا أبالي به، غير أن أمانة العلم تحتم علي أن أكتب هـذا الرد؛ حتـى لا يستقر في ذهن القـارىء الكريـم ما ورد بالمقال مـن أوهام وأخطاء تدل على عدم أمانـة أو ضمير. وقد لفت نظري في بادىء الأمر أن حمودي - وهو أستـاذ جامعي - قد نسي أن الحياة الأكاديمية بالجامعة تعلـم الباحث أدب الحوار، لذا خرج عن حـدود الحوار العلمي بطـريقته المعروفـة التي ربـط فيها بين منظومة الخليل وفكره اللغوي و(أحمد عـدوية وشريط آيس كريم في جليم) على حد قول الكاتب المهذب في أسلوب ساخر هزلي يفسره علماء النفس بأن صاحبه يلجأ إليـه هروبا من نقص أو ألم أوربما كان غدرا أو استعلاء أو غرورا (الضحـك، هنري برجسون ١١٤، سيكلوجية الفكاهة ، زكريا ابراهيم ص ١٤٥،١٤٤،١٠).

أما عن (تنبيهات) حمودي وما أطلـق عليه (أغاليط في النحو واللغة وأساليب التعبير) فليسمح لي أن أزيل أوهامه وسقطاته مع ذكر مرجع لكل معلومة ستذكر.

١ - يشير الهادي حمودي الى استخـدامـي لمصـدر الفعـل (سبق) قائلا : (كنت أظن أن سبق فعـل متعد كما في القرآن العزيز كقـولـه تعـالى : ﴿لا يسبقـونـه بـالقـول﴾ الأنبيـاء ٢٧، وقوله:﴿فـاستبقا الباب﴾ يوسـف ٢٥ وغيرهما... غير أن الكاتب يقول .. وسبقها للمدرسة الكوفية حيـث جعل المصدر العامل عمل فعله سبق لازما).

أقـول لـه : إنـه استشهد على عمـل الأفعـال ونسي الفـروق الأسلوبيـة بينها وبين المصـادر التي هـي فرع في العمـل، والوارد عندي هو (المصدر) والفرع يختلـف عن الأصل بجواز دخول (لام التقوية) على مفعول الفروع مثل اسـم الفاعل والمبالغة والمصدر ... الخ، وقـد صرح ابن هشـام في مغنى اللبيب ٢١٧/١ بدخـول لام التقوية على مفعـول هذه الفروع نحو (ضربي لزيـد حسن) فكلمة (ضرب) مصدر مـن الفعل المتعدي لكـن (لام التقويـة) دخلت على مفعولـه مثل بقية الفروع الـواردة في نص ابن هشام، وهـذه اللام (مقيسة) (حسب، القاعـدة) كما قال صـاحب (الجنى الداني ص ١٠٦)، وانظـر مجلـة مجمـع اللغة العـربيـة بـدمشـق ١٨٢/٤، النحوالوافي عباس حسن ٤٧٦/٢. وينتابني الخجل الشديد عندما أقول للهادي: لقد استخدم هذا الاسـلوب في كتابه المفتقر الى المنهج (الخليل وكتاب العين) أكثـر من عشرين مرة، أذكر لـه بعضا منها: في ص ٤٢ (إنكار أبي حـاتم للكتـاب)(مكررة) والفعـل أنكر فعـل متعد، وقد جاءت اللام مـع مفعول مصدره (للكتاب)، وفي ص ٤٧ (استكمال الخليـل لمشروع كتـابه)، وفي ص ٤٥ (تـأليـف الخليـل للكتاب) وكثير من هذه النماذج الفصيحة، وأخرى غير الفصيحة في

★ أستاذ اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس.

صفحات كثيرة من كتابه السابق مثل ص ١٧، ٢٢، ٢٧، ٥٦، ٥٧، ٦٢، ٦٣، ٦٥... الخ، وكذلك في كتابه الفكر السياسي كما في ص ٨١، ٣٣٩ وغير ذلك كثير.

والسؤال : إذا كان هذا الاسلوب خطأ على (المذهب النحوي) لـ (حمودي) فلماذا استخدمه ؟ هل لأنه مقيس صحيح لكل الأفعال المتعدية الى مفعول واحد كما صرح النحاة؟ ؟ أم هو حلال له حرام علينا؟ ، لكن من المؤكد أن حمودي يقصد إضلال القارىء عندما يستشهد بآيات كريمة تحمل (الأفعال) ونحن في حقل المصادر وهي أسماء؟ هذا إذا كان عارفا بالقاعدة !!! فمن الزيف أن يستشهد بالقرآن في غير موضع الحوار تسترا وراء كلام الله العزيز.

٢ - يقدم حمودي اعتراضه على قولي : (سواء بالمكتبات الخاصة أو العامة) فالواجب - في مدرسته النحوية - أن أستخدم (أم) واستشهد بقول الله تعالى ﴿سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم﴾ البقرة ٦ واستشهاده بالآية صحيح على (أم) الواقعة بين فعلين (جملتين) ولم يلحظ الكاتب المفضال أن (أو) عندي جاءت بين اسمين (الخاصة - العامة)،وبما أنه جدير بالتعلم - على حد قوله - وأنا ضعيف أمام طلبه - أقدم له معلومة سريعة من كتب النحو قديمها وحديثها،حيث تقول القاعدة إن (أم) الواقعة بعد سواء (همزة التسوية) لا تقع إلا بين جملتين،وهذا نص لا يقبل المناقشة مغنى اللبيب ١/ ٤١ شرح الأشموني ٣/ ١٠٠، حاشية الصبان ٣/ ١٠٠ أما بين المصادر والأسماء فلا يجوز استخدام (أم) مطلقا، ولو تم ذلك لصار شاذا لا يقاس عليه. (النحو الوافي ٣/ ٥٨٩ ولابد أن حمودي لم يلاحظ أنني استخدمت (أو) بين اسمين،وقرأ الآية بعض القراء - وهم فصحاء ثقات - باستخدام (أو) بدل (أم) (معجم القراءات القرآنية ١/ ٢٢ مغنى اللبيب ١/ ٤٢.

وقد عرضت القضية على مجمع اللغة العربية بالقاهرة فأصدر قرارا حاسما أجاز فيه استعمال (سواء) مع (أم) ومع (أو) بالهمزة وبغيرها بين الجمل(راجع القرار ص ٢٢٧ من كتاب المجمع الذي صدر عام ١٩٦٩م باسم (كتاب أصول اللغة) كما أرجو أن يكون قد أدرك أن (أم) لا تأتي بين اسمين أو مصدرين صريحين بعد سواء.

٣ - يستمر الأستاذ الفاضل محلقا في فضاء إضلال القارىء حيث يعترض على استخدام (خلال) في قولي (نستطيع من خلالها) أقصد المنظومة قائلا ان استخدامها هنا يعني الضعف والخلل والهنات، مستشهدا بقول الله : ﴿فجاسوا خلال الديار﴾ ومن الأمانة أن يعرض لمعنى الآية عرضا كاملا لا مبتورا. إن كثيرا من المفسرين قد ذهبوا الى غير ذلك حيث قالوا إنها تعني (البينية) (بين) وذلك لا يعني الضعف، فالطبري يقول معناها (طافوا بين الديار) وابن عباس (ترددوا بين الدور والمساكن) والفراء (قتلوكم بين بيوتكم) تفسير القرطبي ١٠/ ١١٦، المعجم الوسيط ١/ ٢٥٣ ويشير الألوسي في (روح المعاني ١٥/ ١٨ الى أن (خلال) اسم مفرد لا جمع والمعنى ترددوا وسطها، وهي صحيحة في استخدام الكتّاب لها حتى عندما وردت عند حمودي في كتابه (المقامات ص ٤١) حين يقول: (ونعتقد أن المقامات تكشف عن نفسها وعن كيفية نشأتها ونموها الفني من خلال ذاتها) وانت لا تقصد الخلل أو الضعف لأنك في موضع المدح حيث تقول في ص (٥) (وما فن المقامات الا صورة من صور التجديد وهي صورة خالدة)، وأنا أسألك بحق الله، هل كنت صادقا مع نفسك عندما قلت ذلك وكنت تستخدمها دون وعي منك؟

٤ - ينقلنا الكاتب النجيب الى عالم الأديب عبدالعزيز البشري وفكاهاته الساخرة عندما يعترض على (أنجب التلاميذ) متسائلا في ظرف لا مثيل له : هل هي من النجابة أو الإنجاب؟ وأقول له مع أنه لم يفرق بين (أنجب) أفعل التفضيل الاسمي و(أنجب) الفعل: إنها تكون للنجابة في الحالتين فالفعل (أنجب) أي ولد له ولد نجيب لسان العرب ٦/ ٤٣٤٣.

٥ - وعلى غرار منهج الفكاهة السابق يعترض الشيخ حمودي على استخدامي لكلمة (مصاحبة) للربط بين المنظومات النحوية وزمن تأليفها ، فمن وجهة نظره (أن تمرير المصاحبة يستبطن تجويز المعاداة)،وهو قول هزيل مبني على أن كلمة مصاحبة تعني المصادقة، وقد تجاهل - أو نسي أوغير ذلك - أن المصاحبة أحيانا تعني الملازمة فقط لا المصادقة ففي المصباح المنير ص ٣٣٣ (كل شيء لازم شيئا فقد استصحبه ، قال ابن فارس (الذي حقق له الشيخ حمودي معجم مجمل اللغة) وغيره واستصحبت الكتاب وغيره حملته صحبتي..)، كما أن واو المعية تعني المصاحبة لا المصادقة العين ١/ ٩٥ .

وعلى طريقة الأستاذ العلامة ما ورد في كتابه (الخليل) ص ٤٣ (النسخة الأم) فتمرير كلمة الأم يستبطن بالضرورة الأب وغيره فنقول النسخة الأب، النسخة الأخ والأخت .. الخ.

ثم يخرج علينا حمودي برأي مبتسر يعترض فيه على قولي : (معرفة كنه وطبيعة التأليف النحوي) قائلا: (وسيبويه وسائر البصريين والكوفيين وغيرهم قد منعوا الفصل بين المضاف والمضاف إليه ... شأنه) وبصرف النظر عن رداءة الأسلوب في بقية الجملة وعدم اتساقه، اذ ليس ذلك مهما أمام (التزوير النحوي)، فالسيوطي ذكر أن الكوفيين يجوزون الفصل مطلقا، كما جوزه يونس والكسائي، وكذلك جوزه ابن مالك في بعض كتبه، وقد قال بعض النحويين إن الفصل قياسي ليس في الشعر فقط اعتمادا على قول الرسول الأعظم في حديث البخاري (هل أنتم تاركو لي صاحبي) حيث جاءت (تاركو) مضافة الى صاحب وفصل بينها بـ (لي) همع الهوامع ٤/ ٢٩٥، الاشموني ٢/ ٢٧٥ ، ٢٧٦، المقتضب للمبرد ٤/ ٣٧٣ شرح الصبان ٢/ ٢٧٤ الانصاف ٢/ ٤٧٥، ٤٧٦) كما أجازه بعض القراء وهم ثقة الحجة ١٥٠، تفسير القرطبي ٤/ ٩١ ، وثبتت هذه القراءات بالتواتر فهي صحيحة (الصبان ٢/ ٢٧٦)، وابن كيسان نقل جواز الفصل صراحة (شرح المفصل ٣/ ٢٣)، ويقول حمودي إن سيبويه منع الفصل ويرد عليه النحويون (قطع الله يد ورجل من قالها) حيث ذكر النحويون صراحة أن سيبويه جوز هذا الاسلوب على تقدير محذوف،وأن الفراء جوزه مطلقا دون تقدير (الأشموني، الصبان ٢/ ٢٧٤، ٢٧٥).

ولو أنني استخدمت هذا الأسلوب لكان خطأ أما لو استخدمه حمودي فإنه صحيح. يقول: [... صورة من صور نجاح (أوفشل) المفاوضات] ولا أدري لماذا لم يقل (نجاح المفاوضات أو فشلها. ولن تفلح الأقواس في فك القضية لأن حمودي استخدمه في أماكن أخرى وبشكل أكثر غرابة حيث حذف المضاف إليه (الفكر السياسي ص ١٥، ١٨).

ومع ذلك لا نستطيع أن نخطىء العلامة الجليل الذي يفصل دائما بين المتضايفين حتى لو كان الفصل متعسفا ورديئا من النوع الذي رفضه النحاة حين يقول في مقالته التي نحن بصددها الآن (نزوى ص ٨٠) (فلاحاجة لوضع هكذا افتراض كسيح ضعيف) عبارة سمجة مستثقلة لماذا لم يقل : لوضع افتراض كسيح هكذا .

ثم يتجلى المحقق حمودي ليحكم متسرعا كطبيعته على نسخ المخطوط المستخدمة عندي ليقول : (هي نسخة واحدة تداولها نساخ عديدون فأكثروا منها، و لا يمكن أن تعد كل هذه النسخ إلا نسخةواحدة) ومع أن هذا الكلام خطأ فادح في حقل التحقيق فلا أدري من أين جاء له هذا الفهم في مقالي؟ فلو أنه أجاد قراءة النص لفهم غير ذلك، فهناك إشارة الى نسخة نقل منها ونسخة أخرى عرض عليها أذكره بمقولته في كتاب (الخليل ص ٤٣) التي جاء فيها : (يمكن أن ينتسخ من الأصل ما لا يحصى من النسخ) وبمقولة ابن منظور في لسان العرب ٦/ ٤٤٠٧ (الأصل نسخة والمكتوب عنه نسخة). وما أسوأ أن يخدع حمودي نفسه وقارئه فينسب اليّ كلاما لم أقله حين يدعي عليّ القول بأنني ذكرت (أن عدد الأبيات ورواياتها متطابقة في النسخ العشر) مع أنني لم أذكر ذلك تلميحا أو تصريحا، والمقال بين يدي القارىء الكريم في العدد الرابع ليكشف هذا الزيف والبهتان بنفسه.

انتقل الى نظرية (الفروض والاحتمالات) للمؤرخ حمودي، حينما اعترض على مناقشتي لتلك العلاقة بين (الخليل وقطرب) مع أن الخليل توفي قبل قطرب بإحدى وثلاثين سنة على أقل تقدير، وقد ذكر الخليل (قطربا) مع هذا الفارق الزمني بينهما، فكان لابد من دراسة العلاقة بين الاثنين، ولم يكن القصد اثبات التلمذة كما ذهب حمودي في مناقشته العرجاء التي خرج منها بقوله : (لا أعرف أحدا من القدماء أو المعاصرين قد وضع شرطا للتلمذة أن تكون وفاة التلميذ في حياة شيخه)، وأحيل القارىء الى كتابه (الخليل ص ٤٠) ليقرأ قوله: (كما لحظ بعض الناظرين في العين روايات عن علماء تأخروا عن زمن الخليل فقويت شبهة أن الخليل لم يكتبه) عليه أن يقرأ في (تحقيق النصوص ونشرها ص ٤٣) (وتعد الاعتبارات التاريخية من أقوى المقاييس في تصحيح نسبة الكتاب أو تزييفها) ولهذا رفض الشيخ عبدالسلام هارون نسبة أحد المؤلفات للجاحظ (كتاب تنبيه الملوك والمكايد) لأن صاحبه ذكر أخبارا عن كافور الاخشيدي الذي توفي بعد الجاحظ بعمر يتساوى مع عمر قطرب بعد الخليل، وما يبيحه حمودي لنفسه يحرمه على الآخرين.

والعلامة حمودي لديه قدرة بارعة تظهر في قوله : (فقد تمكنا بتوفيق الله من إعادة الحياة (لعين) الخليل) (كتابه الخليل ص ٨٨) ، لهذا كان من السهل بالنسبة له أن يعيد الحياة الى تلك (الهمزة) المنتحرة من كلمة (الفصحاأ) ليضيف إلينا معلومات عروضية غير صحيحة ويزودنا بما لا نعرفه ولن نعرفه الا عن طريقه (الفصحاء جمع فصيح) ولو التفت الى العبارة المكتوبة أسفل نص الخليل وهي (الصفحة الأولى من النسخة أ) لأدرك بعين المحقق الخبير أن مقالي كان يحتوي على صورة طبق الأصل من تلك الصفحة، والمفروض أن تظهر صورة المخطوط في المقال دون طباعة، لكن لظروف لا دخل لي فيها طبعت هذه الصفحة فسقطت الهمزة لأنها لم تكن في مكانها تماما من الكلمة كما حدثت أخطاء أخرى لم يلاحظها أشير إليها (البيت الأول والرابع) وكذلك في البيت السابق لقول الخليل:

يامن يعيب على الفصاحة أهلها ❋ إن التتابع في الفهاهة أعيب

(الفهاهة : العي والجهل)العين ٣ / ٣٥٦ ، القاموس المحيط ٤/ ٢٩٢ أما الهمزة في الموضع الثاني فقد سقطت كما سقطت (الميم) من كلمة (مقالة) فأصبحت (قالة) في كتابيك (الخليل ص ٥٨) ومقدمة (معجم العين ٣٥).

وإذا اعترفنا لحمودي بأحقيته في السؤال عن تلك الهمزة النافرة والاطمئنان عليها، فلا نعترف بتلك المعلومات العروضية غير الصحيحة، فهو يشير الى إهمالي القول بأن (منظومة الخليل .. مبنية كلها على البحر الكامل بتفعيلاته التامة كلها) (لاحظ التأكيد حيث تكررت (كلها) مرتين) وسأتجاوز معلومة الإهمال (ففي مقدرته أن يعود الى المقال ليرى أنني ذكرت ذلك) الى قوله (التفعيلات التامة)، وأقول له: التفعيلات لا توصف بالتمام فهذا من صفات البيت أو الوزن لا التفعيلة (ارجع الى معنى البيت التام في (العيون الغامزة ص ٣٤)، المنهل الصافي ١٥٧)، وما أسوأ التأكيد لمعلومات هي خطأ صريح، لكن المنهج لا يخطىء صاحبه.

ثم يقدم لنا معلومة عروضية أخرى يذكر فيها أنني حولت (متفاعلن الثانية الى فعلاتن) ومع أن هذا الكلام لم يحدث فإنني أقول له: منذ متى يتم ذلك التحويل في الثانية؟ فالتحويل لا يتم إلا في التفعيلة الثالثة فقط، أما في الثانية فلا تتحول لأننا أمام بحر الكامل و(فعلاتن) من بحر الرمل والمؤكد أنك تقصد (متفاعل) حيث حدث (القطع) في التفعيلة وذلك لا يحدث أيضا في الوسط (راجع الوافي في العروض والقوافي للتبريزي ص ٧٩)، ولا شك أن كتب العروض التي أشار إليها (إبهاما) هي المسئولة، وهو مبرأ من أي ذنب ولهذا استأذن الأستاذ المفضال أن أستغل معلوماته وخبرته العروضية - فأنا استغلالي النزعة - وأطلب منه أن يزودنا بوزن البيت التالي عروضيا

إذا لم تستطع شيئا فدعه ❋ وجاوزه الى ما تستطيع

وفي موضع آخر يعترض على قولي : (نسبتها للخليل) وأن الصحيح (الى) وحمودي يعلم أن اللام تأتي بمعنى الى، قال تعالى: ﴿بأن ربك أوحى لها﴾ (الزلزلة ٥) أي إليها، وهذا كثير كما قال النحاة (الجنى الداني ٩٩) وقول الله ﴿وسقناه لبلد ميت﴾ الأعراف ٥٧ (أي الى) وحمودي يقرأ قول الله تعالى ﴿ونسوق

المجرمين الى جهنم وردا﴾ مريم ٨٦ فالفعل ساق جاء مع (الى) و (اللام) ويستطيع أن يقول (تكلم عن) أو(تكلم على) الجنى الداني ٢٤٦، واقرأ قرار مجمع اللغة العربية بالقاهرة عن التضمين الذي يحل لك مشكلة (عاش في) أو (عاشها) والنحو الوافي ٢/ ٥٦٤ - ٥٩٤.

ويحق لي أن أشيد بشجاعة حمودي في ارتكاب أخطاء لغوية وأسلوبية ليس لها وجه من الصواب في كتابه (الخليل ص ١٤، ٢٨، ٢٩، ٨٨، ٩٥ وهو أعرف بأخطائه من غيره.

أما عن التحقيق وعدد الأبيات وطباعة (ألفية) الخليل، فإنه في حالتنا هذه تقتضي الأخلاق العلمية أن يتقدم حمودي بمعلوماته التي ظنها ، أو حتى تيقن أنها غائبة عن غيره، فيكون شكره حينئذ واجبا أضاف جديدا أو لم يضف، فهدفنا واحد وهو إخراج نص الخليل في صورته الصحيحة، مع أنه يعلم أن القضية خلافية، فالوثائق متنوعة ومختلفة في معلوماتها،وما يستقيم لي من أبيات منسوبة الى الخليل يمكن ألا يستقيم له أو العكس، فلا هو، ولا أنا نستطيع أن نحصر نسخ أي مخطوط على وجه الدقة في كل مكتبات العالم الخاصة أو العامة، وله أن يقرأ في أول كتاب عربي عن فن التحقيق لشيخ المحققين العرب عبدالسلام هارون قوله (ومهما أجهد الباحث نفسه للحصول على أكبر مجموعة من المخطوطات فإنه سيجد وراءه معقبا يستطيع أن يظهر نسخا أخرى) (تحقيق النصوص ونشرها ص ٣٦) والدليل أن حمودي لا يعرف شيئا عن كل نسخ المخطوط التي عثر عليها، ولا عن النسخ التي ظهرت بعد نشر مقالي أو عدد الأبيات التي تم النظر فيها لاستخلاص ما رأيته يقيني النسبة الى الخليل ولا عن المعلومات التي وصلت من علماء اليمن ، إذ لا يمكن أن يتسع مقال لضم كل هذه التفاصيل، فذلك موطن الدراسة.

وهنا لابد من وقفة مع هذا التحقيق لنسأل أنفسنا هل يمكن الاعتماد على تحقيق يفتقر صاحبه الى أمانة الكتابة وضمير الباحث، ومنهج التحقيق العلمي الصحيح؟فنحن نعلم أن جزءا مهما من توثيق النص لابد أن يعتمدعلى دراسة المتن نفسه لنبعد ما نحل على الخليل، والكاتب المفضال يرى أن دراسة المتن لا ضرورة منها، كما رأينا في مشكلة (قطرب)، فهو يرفض (المنهج التحقيقي المعتمد في إظهار كتب التراث) قائلا : (لا ندري ما أهمية كل هذا للقارىء المعاصر) (الخليل ص ٨٧)، ومن رأيه أن (التوثيق عمل خاص بالمحقق) ص ٨٧ ، ويكفي أن أشير فقط الى عمومية الكتابة المفتقرة الى دقة المحقق فيما نشره،فباعترافه أن ما سلم له من أبيات منسوبة للخليل ٥٤١ بيتا، وهو يعلم أن كلمة (ألفية) لا تطلق إلا على ما وصل الى ألف بيت، فلماذا أطلق على المنظومة (ألفية) مع أن كل من نسخ النص أو أشار إليه - فيما رأيت - سماه (منظومة) أو (قصيدة) وهكذا يفصح العنوان عن مضمون التحقيق تهويلا وتضخيما(ولنا عود الى ذلك في مقالات أخرى). ومع كل هذا لو أن تحقيق حمودي وقع في يدي فربما أفدت منه وأشرت الى ذلك،لكن ماذا نفعل وتحقيقه مطمور لا يعلم به أحد الا هو ،حتى كبار المحققين من الأقطار العربية الذين تحاورت معهم عن المنظومة منذ عامين لا يعلمون عن تحقيقه شيئا، وكذلك معي (أصل) تقرير معتمد من لجنة علمية متخصصة عن توثيق المنظومة وتحقيقها والموافقة على نشرها، ولم تشر من قريب أو بعيد الى تحقيق الهادي، وأتساءل : منذ متى كان العلم حكرا على أحد ؟ أو منطقة يحرم دخولها؟ هل ينفي الهادي إمكانية أن يكون هناك تحقيق ثان أو ثالث لنص تراثي يمكن أن يزاد فيه أو ينقص منه أو حتى يتساوى معه؟ وقدفعل ذلك معه (زهير عبدالمحسن سلطان) الذي حقق الجزء الأول من معجم (مجمل اللغة) لابن فارس مع علمه بتحقيق الهادي له؟ (مقدمته ص ٧) هل ينفي الهادي أن يكون قدحقق بقية أجزاء المعجم بعد تحقيقه تحقيقا علميا بارعا ؟مع جهد كبير مبذول من (زهير) باعتراف الهادي (مقدمة الهادي ص ٦) (مع ملاحظة أن هذين التحقيقين تما بعد تحقيق أجزاء المعجم وطباعته مرتين بمطبعة السعادة بمصر (١٩١١م، ١٩٤٧م) بتحقيق الشنقيطي ومحمد محيي الدين عبدالحميد.

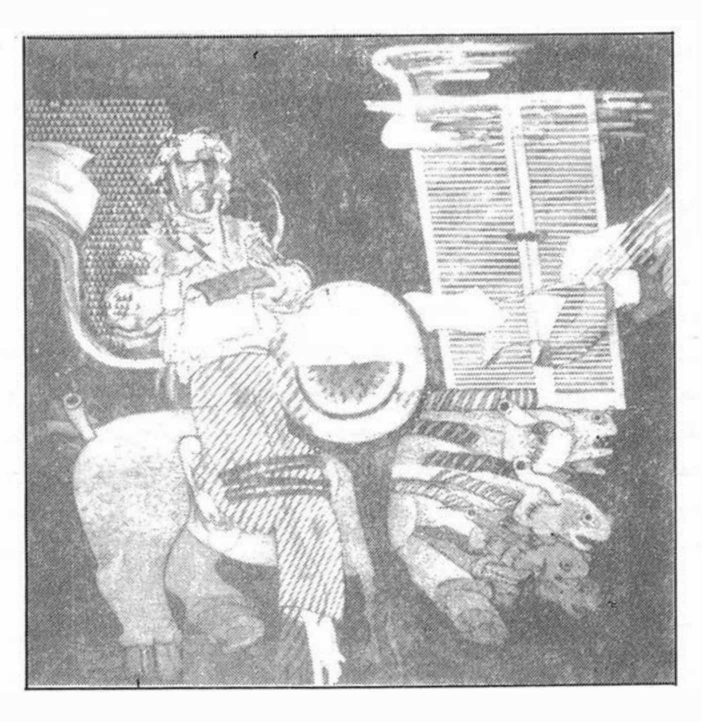
ومن غريب الأمور وعجائبها، وبعد هذه الاصدارات الثلاثة لهذا المعجم يقول حمودي في (مقدمةتحقيقه لهذا المعجم ص ٥) (ان بقاء هذا السفر العظيم لهذا العالم الجليل بين ركام الأوراق الصفر التي أتى عليها الزمان وعدت عليها عوادي الأيام سبّة لابد من إزالتها بإخراجه وتيسيره للناس) مع ملاحظة أن (مجمل) حمودي، ظهرت طبعته الأولى ١٩٨٥م وهي آخر إظهارة للكتاب، وربما نجد له مظهرا آخر.

مرة أخرى أسأل : هل ينفي الهادي ما أطلق عليه (تحقيقا) لمعجم (العين) بعد إظهارات ثلاثة أيضا باعترافه هو (الخليل ص ٨٥) حتى لو اعترف بأن هناك نقصا أو عيوبا في الثلاثة؛ لأنه لم يحقق الرابعة فقد هدم النظام الصوتي الذي أفنى الخليل جزءا كبيرا من حياته له. وشوّه الهادي ذلك العمل الجاد بتحويله الى النظام (الألفبائي) مع رفضه لمنهج التحقيق العلمي الذي طبقه على المعجم فظهرت أخطاء التحقيق الصارخة المشار إليها في التقرير الذي أثار ثورته تلك التي نحن أمامها (معي نسخة من هذا التقرير العلمي، وستظل نسخة واحدة كما هي حتى لو أصبحت آلاف النسخ عند نشرها في مجلة علمية).

وأخيرا أقول: كان الأولى أن يقدم هادي حسن حمودي دراسة جادة في علم النحو لما تفصح عنه أبيات هذه المنظومة من قضايا نحوية ، وهي جد كثيرة، ولهذا فإنني أتضرع الى الله طالبا له (الهداية) الواردة على لسان (السيد أبي سالم بن كهلان بن نبهان) أحد أحفاد الخليل، عندما قال في منظومته النحوية دون أن يسخر من أحد :

تعلّم هداك الله تعلم وعلم ❊ ودع كل ما يدعو الى الجهل تسلم
تعلّم بنيّ النحو واعلم بأنه ❊ دليل ومصباح وسل عنه تعلم
وكل أخي علم ولو حم علمه الى ❊ النحو محتاج وما أنت بالعمي

❊ ❊ ❊



وجهة النظر
في رواية «رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» للروائي «واسيني الأعرج»

جمال فوغالي *

ما من شك في أن موضوع «وجهة النظر» "Point de vue" ظلت منذ القرن التاسع عشر - وما تزال - حتى هذه السنوات إشكالية مطروحة تثير نقاشات متعددة ومتنوعة لدى السرديين والمنظرين والمبدعين باعتبارها مكونا من مكونات الخطاب السردي. فتعددت مدارسها واتجاهاتها من انجليزية وألمانية وفرنسية حتى كادت تصبح معضلة، ذلك لأنها مقولة متعلقة أساسا بالكتابة الروائية، والرواية عالم لا يحده حد ولا ينتهي الى تصنيف، بالإضافة الى أننا «لا ندرك المتن الحكائي إدراكا مباشرا وأوليا كما في المسرح مثلا، وانما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي.» (١).

وهكذا فإن مصطلح «وجهة النظر» قد مر عبر السنوات بمراحل مختلفة تبعا للسرديين والمنظرين حتى وصل الى «التبئير» "Focalisation" على يد المنظر الناقد جيرار جنيت Gerard Genette . مرورا بالناقد الألماني ستانزيل Stanzel ووصولا الى تزفيتان تودوروف T. Todorov هذا الذي اعتمد مصطلح «الرؤية» من أرضية ج. بويون J. Pouilonمع بعض التغييرات وبإضافة المظهر المتعدد للحادثة نفسها وسماها «الرؤية المجسادية» أو «المجسمة» "Stereoscopique" حينما تتعدد الأوصاف لحادثة واحدة. وهذه الرؤيويات هي : (٢).

١ - الرؤية من الخلف Vision par derriere (٣)

وهي الرؤية التي تستعملها غالبا القصة الكلاسيكية، في هذا المجال فإن الراوي يعرف أكثر مما يعرفه البطل، وهو لا يهتم بإعلامنا بالطريقة التي حصل بواسطتها على معلوماته. تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها. كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام، وكأنه إله، ويفترض أن تحكى الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب. ويرمز لها (سارد شخصية) أي أن السارد أكثر معرفة من الشخصية .

٢ - الرؤية - مع Vision - avec (المصاحبة)

إنها الأكثر انتشارا خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية. حيث يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها. ويمكن أن نميز هنا شكلا فرعيا يتم الحكي فيه بضمير المتكلم، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية (السارد = الشخصية) ولا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في السرد، وهكذا يمكن أن يتحول الحكي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارىء الانطباع السابق المتعلق بكون السارد شخصية مشاركة في الرواية.

★ كاتب جزائري.
اللوحة للفنان يوسف عبد لكي - سوريا

٣ – الرؤية من الخارج Vision du dehors

هذه الرؤية هي مجرد اصطلاح. وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية (السارد < الشخصية) إن الأمر هنا لا يعدو أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها، لأننا إذا ما افترضنا جهلا كاملا للراوي بكل شيء، فهذا يعني أن الرواية لن يكون لها أي معنى وتصبح غير مفهومة.

وأما جيرار جنيت فإنه يستعمل مصطلح التبئير ويقسمه الى ثلاثة أنواع هي:(٤)

أ – محكي ذو تبئير داخلي ثابت

Récit á focalisation internefixe

إنه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة، مما يؤدي حتما لتضييق مجال الرؤية،وحصرها في شخصية واحدة بعينها، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة.

ب – محكي ذو تبئير داخلي متنوع

Récit focalisation internerariable

إن السرد يبدأ مبأرا على شخصية أولى ينتقل بعدها لشخصية أخرى قبل أن يعود من جديد ليركز على الشخصية الأولى.

ج – محكي ذو تبئير داخلي متعدد

Récit focalisation Interne Maltiple

كما يحدث في الروايات البوليسية وروايات المراسلة مثلا التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة.

وعليه فإننا نمثل لكل ذلك بالرسم التالي.

(٥)

الرؤية من الخلف	محكي ذو سارد عارف مهيمن (إله)	السارد > الشخصية	محكي ذو التبئير الصفر
الرؤية مع (المصاحبة)	محكي ذو وجهة نظر	السارد = الشخصية	تبئير داخلي: ثابت أو متغير أو متعدد
الرؤية من الخارج	محكي موضوعي	السارد < الشخصية	محكي ذو تبئير خارجي
J. Pouillon ج. بويون	النقد الأنجلو سكسوني	Todorov تودوروف	Gerard Genette جيرارجنيت

إننا ونحن نعرض لمصطلح «وجهة النظر» بهذه الآراء، إنما لنؤكد على أن المقولة ما تزال تثير كثيرا من الآراء المتداخلة حينا والمتعددة أحيانا،وأن الروائيين يبدعون إبداعهم وفي أنفسهم شيء من هذا الذي اختلف فيه السرديون اختلافهم، ولذلك لا نعدم أن نجد ذلك أيضا على مستوى الروايات وعوالمها المتخيلة.

إن مصطلح «وجهة النظر» يأخذ دلالات متعددة قد تكون موقفا ورؤية للعالم والحياة والانسان، وقد يعني «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية» (٦).

هل يجب أن نؤكد على أن رواية «رمل الماية» محاكمة للتاريخ، تاريخ الحكام وقد زيفه الوراقون كتبة الكذب، استنطاق للمغيب والمسكوت عنه، مرثية حزينة للمدن المسروقة وقد باعها حكامها بأبخس الأثمان، تعرية لمحاكم التفتيش التي تتوالد وتتناسخ عبر العصور والأزمنة، في دورة لا تمل التوقف ولا تريده، تمجيد حنون للمسحوقين والعمال والفوالين في الأسواق الشعبية والأزقة والحواري، وهكذا كان البشير الموريسكي فوالا يحكي الفجيعة والفاجعة، متحديا آلة التعذيب الجهنمية، مواجها نفسه والآخرين بالحكاية، ولا شيء سوى الحكاية منشدا «النشيد الاندلسي المقموع (٧) حتى التهلكة والاحتراق المعظم! وللتعبير عن كل ذلك تنهض الرواية في عمومها، وعبر فصولها السبعة عشر على مجموعة من الساردين الذين في معظمهم يتخذون ضمير المتكلم أداة للسرد، وضمير الغائب، وهما معا وجهان لعملة واحدة، ويتم السرد بتقنيات متعددة لعل أبرزها المنولوج الداخلي الذي «يسمح بثلاث طرائق لتشخيص الحياة النفسية لشخوص الرواية:

أ – المحكي النفسي القائم على خطاب السارد عن الحياة الداخلية لشخصية ما.

ب – المنولوج المنقول وهو خطاب ذهني على لسان شخصية ما.

ج – المنولوج المسرد وهو خطاب ذهني لإحدى الشخصيات يورده خطاب السارد. (٨).

بناء على ما تقدم، لن نجانب الصواب – بعد قراءاتنا المتعددة للرواية على أن الرؤية المعتمدة هي الرؤية المصاحبة بتعبير تودوروف والتبئير الداخلي المتنوع بتعبير جينيت.

إن أعوان السرد/ الشخصيات ينهض كل واحد منهم بالسرد، يحكون أنفسهم ويعكسون البشير الموريسكي البؤرة المركزية للرواية،هذا الأخير الذي نجد صوته مهيمنا عبر التداعي والأحلام والذكريات والتماهي في شخصيات تاريخية كابن رشد والحلاج والبسطامي وأهل الكهف وأبي ذر الغفاري وغيرهم، ابتداء بالحاكم الرابع مرورا بعبدالله محمد الصغير ووصولا الى شهريار بن المقتدر الحفيد والذي هو في صراع معهم «لا أملك القدرة لأكون محمد الصغير، ولا لأكون شهريار بن المقتدر حاكم الجملكية» (٩) إنه ينحاز الى العمال والكادحين والفوالين الذين لا يقولون إلا الحقيقة «كتبت نشيدا أندلسيا جديدا سميته «سينتصر شعبنا» تذكرت فيه الوجوه القمحية التي سقطت بين الأتربة في جبال البشرات، كان الجو مثلجا. وأنا يا سيدي لا أكتب إلا في الشتاءات (١٠). وهكذا تشترك كل

الأصوات في تمجيد البشير، هذا الشيخ عبدالرحمن المجذوب يقول«سأحكي يا ماريوشا» الموريسكي في دمي، وحزنه في قلبي وذاكرته مآلي. سأحكي وأموت على الرصيف منتشيا بصدق الحكاية وسحرها. بل علينا جميعا أن نشترك في صياغة الحكاية. إنهم يقتلون العيون التي ترى أكثر من مد البصر، ويبيدون الوجوه التي تعودت على صفاء الحقيقة. لنشترك جميعا أيها السادة في وضع خطوط جديدة للمأساة التي لبسناها قبل أن أعود الى حيوانات الحديقة الوطنية.» (١١).

وهذه ماريوشا تعلن «الذي أعرفه هو البشير الذي عشش صدره بالجراح والأحزان. البشير الآن هو ما تبقى من التاريخ الموريسكي. هو العذوبة عينها. هو الحنين الذي يسرق منا بالتقسيط. هو الذاكرة المحررة والمحررة التي أجبروها على الانكسار تحت وطأة الأصداء التي كان يضخمها السطل الألماني الرنان» (١٢). بالاضافة الى العلماء/الحكماء السبعة الذين كانوا يعرفون كل شيء عنه وكانوا ينتظرون مجيئه ليكون المخلص والمنقذ والبشارة. ألم تكن وصيته لهم «على العلماء أن لا يتركوا الليلة السابعة تمر بهدوء (...) ن.ف.ق.ف.و. لم يعرفها الحكيم، حتى وهو يغسل يديه وذاكرته في دم محظياته، قلبه مليء بالظلام الداكن يا سيدي، تقول ماريوشا، نحن فهمنا وصيتك. أدركنا أنك تدعونا للوحدة لكسر الشوكة. النون (نحن) الفاء (الفقراء) القاف (قوتنا). الفاء (في) الواو (وحدتنا) (١٣) أليست هي صرخة اليسار «يا عمال العالم اتحدوا» إلا هذا الاتحاد في رمل المالية كان بين عمال البحر والبسطاء والعلماء/ المثقفين.

وتلتقي وجهات النظر في بؤرة مركزية يمثلها البشير حتى أن الحكيم شهريار في لحظة تعرية مع نفسه يصرخ صراخه: «يا امرأة خليك من الكلام الفارغ الذي تقرئينه في كتب التاريخ. التاريخ مزور وبدون استثناء.» (١٤).

ويمكن أن نمثل لذلك بما يلي:

البشير = ماريوشا = عبدالرحمن المجذوب = العمال = العلماء.

#

في تعارض وتضاد مع (بينهما سور)

الحكيم شهريار = دنيازاد = الشماليون =الوراقون

وهكذا تصبح الرؤية/وجهة النظر ضد القصر وحاشيته، إنها نظرة ايديولوجية واضحة تؤكدها الرواية. وهذا صراخ البراح، يمثل انتصار البسطاء «يا السامعين ما تسمعوا الا سمع الخير. عام الجوع راح. والزمان ولى. والقصر اللي كان عالي طاح، والطير المحبوس على. يا السامعين ما تسمعوا الا سمع الخير» (١٥)..

فالليلة السابعة أكلت طغاتها.

و «باختين» يؤكدها : «المتكلم في الرواية هودائما، وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة ايديولوجية (Idéologéme)» (١٦).

وهكذا يغدو، أخيرا واسيني امتدادا للبشير، وتغدو ماريوشا امتدادا لماريانة، ألم تصرخ ماريوشا في وجهه بعد أن فتحت الباب : «واسيني!؟ لماذا خرجت اليوم. حالة الحصار أعلنت ابتداء من هذا الصباح!؟». ،

فيما يدخل البشير الكهف، هذا «واسيني» يخرج، فالمواجهة مستمرة والتوقف ليس الآن!

«وبهذا المعنى فإن النص المتعدد الأصوات (Polyphonique) ليس له إلا أيديولوجية واحدة: هي الأيديولوجية المشكلة (For-matrice) الحاملة للشكل» (١٧).

وهذا «واسيني» [والاسم يحمل معنى المواساة مثلما كان البشير يحمل معنى البشارة] يقول:

«يريدون كتابا للدواوين والوراقين، في قلبي يا ماريوشا عذابات البشير ونشيده، وجنون سيدي عبدالرحمن المجذوب وصدقك الذي لا يضاهي» (١٨).

وهكذا فإن «النص التخييلي لا ينتج اعتباريا إلا من طرف سارد، وفعليا من طرف مؤلفه (الحقيقي) ولا يتوسط بينهما أي شخص،وكل نوع من الانجاز النصي لا يمكن أن ينسب الا لهذا أو لذاك.» (١٩).

الهوامش

١ - عبدالعالي بوطيب. مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف - مجلة فصول. عدد ٤ شتاء ١٩٩٣. ص :٦٨.

٢ - تزفيتان تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية . ت عبدالعزيز شبيل. مجلة العرب والفكر العالمي . عدد ١٠ ربيع ١٩٩٠. ص :١١١.

٣ - عبدالعالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف. مجلة فصول. عدد ٤ شتاء ١٩٩٣ ص: ٧٣,٧٢ (بتصرف).

٤ - مرجع سبق ذكره ص: ٧٤.

٥ - Christine Achour Convergences Critiques. Introductionà lacuture Simone Rezzoug Lifétailes Opu. Alges. P. 198.

٦ - انجيل بطرس سمعان. وجهة النظر في الرواية المصرية - فصول عدد ٢. ١٩٨٢. ص ١٠٣.

٧ - مشري بن خليفة - رمل المالية: النشيد الاندلسي المقموع - أسبوعية المسار المغاربي، الجزائر. ٢٤ يونيو ١٩٩١ص :٢٠.

٨ - محمد برادة - الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول عدد٤ شتاء ١٩٩٣ ص: ١٩.

٩ - رمل المالية ص: ٤١٤.

١٠ - رمل المالية ص: ٣٧١

١١ - رمل المالية ص :٢٠٨.

١٢ - رمل المالية ص : ٤٧٥.

١٣ - رمل المالية ص : ٤٠٨ - ٤٠٩.

١٤ - رمل المالية ص :٣٠٠.

١٥ - رمل المالية ص: ٤٦٦.

١٦ - ميخائيل باختين .الخطاب الروائي. ت محمد برادة ص ٩٠.

١٧ - حميدلحميداني. حول مفهوم الفهم الفولدماني والحوارية الباختينية.مجلة دراسات سميائية. أدبية. لسانية. عدد ١. خريف ١٩٨٧ ص : ١٢٥.نقلا عن:

Julio Kristira voir La preface de octa poéfique de Dostoievski. T. denesse pae Isab ele Kolitech eff. Seuil . 1970. P. 16.

١٨ - رمل المالية ص ٥٠٢.

١٩ - عبدالقادر الشاوي، اشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردي) مجلة دراسات سميائية. أدبية، لسانية . العدد ٢ شتاء/ربيع ٨٧/٨٨ ص:٧٧.

***

أخيرا .. مجموعة شعرية لجان دمو:

اقذف بقنانك .. سقوطي يمتع جوهر الروح

سلام سرحان *

يتميز الوسط الثقافي العراقي، باتساع حجمه وبهامشه الاجتماعي الصاخب، الذي يعج بالآراء والتصريحات الرنانة والأحكام الشفاهية الصارمة، التي تقسو كثيرا على أفراده. وإذ يمكن اعتبار ذلك من النتائج، فإن ضيق مساحة المنبر، بالإضافة للتهميش والاقصاء، اللذين وجد الوسط الثقافي نفسه مقذوفا فيهما، طوال عقود طويلة، بالإضافة للقائمة الطويلة من الممنوعات، أدت به لابتكار وسائل تواصل بديلة غلبت عليها الشفاهية، التي جاءت على خلفية النزق المتأصل في الشخصية العراقية الذي فاقمته ظروف الحرب القاسية، وما أسسه الآخر في دواخلها من خيبة.

هكذا أخذت الثقافة الشفاهية حيزا واسعا، لدى قطاعات واسعة من الوسط الثقافي، ووجدت في المقهى والحانة فضاء مقنعا، عززه حجم الوسط الكبير الذي وفر جمهور نخبة جيدا، لا يمكن مقاومة إغرائه في ظل عدم وجود البديل. مما كرس حلقة مفرغة من النشاطات والطقوس، التي وفرت للكثير من المبدعين متعة إلغاء كافة الحدود (بتجاهلها) والتحليق الحالم في حوارات مفعمة بالنوايا المطلقة، بالاضافة لما تشكله من مهرب ومتنفس من ضغوط كثيرة، فأخذت تستقطب الكثير من الفراشات الحالمة بالضوء الى نارها ودوامتها السيزيفية القاتلة، التي تبدأ بالمقهى وتنتهي بإغلاق آخر الحانات في الصباح المبكر، لتعاود رحلتها من جديد، فأسست تقاليدها وأصبح لها نجومها وصعاليكها المتميزون، الذين لا تستقيم الطقوس الا بحضورهم.

لقد استهلكت تلك الدوامة العديد من الأسماء، التي كانت واعدة بالكثير قبل أن تسقط في متاهة دهاليزها التي يصعب الخروج منها بعد ذلك، ويعتبر جان دمو من أبرز نجوم تلك الفضاءات الخلفية، فهو الشاعر المعترف بشاعريته من قبل كافة الأجيال، وبغض النظر عن حجم وقيمة إنجازه، إذ يكفي حضوره المميز في اجتماعيات الوسط ليزيل أي غبار عن شاعريته.

على أن نشر مجموعة شعرية لجان دمو، وفي هذا الوقت بالذات، يعد مفاجأة كبيرة، لم يكن يتوقعها أحد. فبعد ما يزيد على ربع قرن من حضور شعري غائم، أثار الكثير من التقولات والآراء، ولم يعلن ملامحه حتى صدورها، وحضور آخر، أكثر حظا من الأول بقليل، كمترجم لنصوص إبداعية عن الانجليزية في مقابل حضوره المختلف والمثير في اجتماعيات الوسط الثقافي، فهو الشاعر الصعلوك العبثي المتمرد الذي لا يتورع عن التهجم والسخرية من كل شيء، والمشرد الذي لا يعرف أين ستلقي به الطرقات في المساء، المحفوف دائما بعدد من الشعراء الشبان والصعاليك.

بدأ جان دمو مشواره الشعري كأحد أصوات «جماعة كركوك» الذين جاءوا الى بغداد من مدينة كركوك، وشكلوا تجربة متفردة ورائدة في الشعر العراقي، مازال لأسمائها حضور مميز في الخارطة الشعرية حيث «ضمت الى جانب جان دمو، سركون بولص وفاضل العزاوي وصلاح فائق وأنور الغساني ومؤيد الراوي، كتبوا نمطا خاصا من الشعر، ربما يشبه أنماطا أخرى في العالم، الا أنه جاء جديدا في العراق»، فقدموا تجربة مستقلة عمادها قصيدة النثر واسترخاء الجملة الشعرية وابتعادها عن معايير البلاغة المتوارثة، بالاضافة الى إدخال القاموس اليومي الى نسيج القصيدة، مما لم يكن مألوفا آنذاك، والتقاط الصور الشعرية من الواقع أو محاكاته في التقاطها، وجعل المشهد اليومي الأليف من دعامات النص الأساسية، كما أنها اقتربت كثيرا وتأثرت بالشعر المترجم أكثر من تأثرها بالتجارب المحلية. على أن تلك التجربة لم تحظ بنصيبها من النقد والتنظير والدراسة فبقيت غير واضحة المعالم بدرجة كافية.

ورغم غزارة إنتاج جان دمو إلا أنه «لم ينشر الا القليل من قصائده في صحف ومجلات مختلفة كانت أغلبها «تجريبية» فأطفئت، لأن كتابة قصيدة النثر، في تلك الفترة، كانت تمثل محنة لشاعرها، الذي عليه أن ينتظر تحول الذائقة الشعرية إليه وبالتالي يكون مستساغا بين الصفحات الثقافية التي تمثل الشائع من الأدب، عدا مجلات وصحف قليلة تمكنت من إدراك ذلك، ومنها مجلة «شعر ٦٩» في العراق».

ولا يمكن قراءة «أسمال» جان دمو، التي حذف المضاف إليها «الملوك» (كما يطلق عليها هو في أحاديثه). وكما هو عنوان إحدى قصائد المجموعة «أسمال الملوك»، دون استحضار ملامح سيرته الذاتية وقصة صدور المجموعة، فهو الشاعر، الذي قست عليه الحياة فلم يستطع الانسجام مع ايقاعها، وحين تمرد شردته فوجد في الخمر أمنه ومأواه، فلم يصح منذ سنين طويلة إلا نادرا، لكنه رغم ذلك ظل متصلا بكتبه وقاموسه وأوراقه، التي خبأها في الزوايا التي يلجأ إليها آخر الليل، بعد أن تغلق الحانات أبوابها، فتطايرت وتبعثرت قصائده هنا وهناك واستقر بعضها لدى أصدقائه، من الشعراء الشبان والأدباء والصعاليك.

يقول الناشر في مقدمته إن استدراج الشاعر الى النشر تم «تحت إغراءات «نفسية» يعرفها هو وحده مع مجموعة الصعاليك المحيطين به، فوعد بزيارة الدار ودراسة أمر نشر مجموعته الشعرية (التي لا يدري أين سيعثر على قصائدها) ولم يتحقق الموعد إلا بمعجزة! سمع الأصدقاء.. فتطوعوا لإحضاره مع مجموعة من القصائد التي استلوها منه بطريقة أو بأخرى.. (وأغلب هذه الطرق نوادر لا يمكن إغفالها)... قصائد جلبها الشاعر نصيف الناصري وأخرى جلبها الشاعر حسين علي وأخرى جلبها القاص علي السوداني وأخرى جلبها القاص يوسف الحيدري وقصيدة مسجلة بصوت الشاعر سلام كاظم.. وأخرى منشورة في مجلة قديمة و،و،و .. حتى جمعت قصائد المجموعة... وحين

★ كاتب من العراق.

علم بـالأمر طلب مراجعتها لتجنب الأخطاء... وحين طـالعها «زمجر» بألفاظه المعروفة وقرر إعادة كتابة بعض القصائد مع إعطائه فترة زمنية لانجاز مشروعه الشعري الذي يلح عليه منذ زمن، هكذا جمعت القصائد و«كعادته» أغفل المشروع «الكبير» الذي ينام في رأسه!».

تلقي تلك الخلفية بظلال واضحة على الملامح العامة للمجموعة، فهي تغطي فترة زمنية طويلة تصل الى ثـلاثة عقود، وهي إذ لا تمثـل سوى نسبة ضئيلة من نصـوصه، ولا تتميز إلا بكونها هي فقط مـا تم العثور عليه منها، فهـي بالتأكيد لا تمثـل أفضل ما كتبه. إن ظـروف حياة جان دمـو القاسيـة جدا وتشرده بـلا مـأوى في حر الصيـف وبرد الشتـاء، بالاضافة الى إدمانه وعبث حياتـه ويأسه وشعوره باللاجدوى، أدت الى تبايـن كبير في مستوى قصـائده بحسب حـالته النفسيـة وقدرتـه على التركيز في حينها.

وكمدخل الى المجموعة يمكن للنص التالي أن يفصح عن الكثير من ملامحها:

«بالسر يتركز النوم
في أشد المناطق نأيا، اقذف بغنائك
أنا أيضا كنت يوما فريسة حاجة غامضة.
ولكنني كنت على وفاق مع متطلبات الربيع.
تعلمت أن أكون أنا.
وأن أترك للواقع، أن يتكفل ما فسد.
المسافة تقصر، والحقيقة تتآكل.
أتعجل مقدم الفجر
سقوطي يمتع
جوهر الروح
لم أتعلم أن أتغيب طويلا»

يفصح هذا النص الذي يمكن أن يمثل المناخ العـام في معظم نصوص المجموعة، عن نبرة منخفضة وجملة شعرية مسترخية تنأى عن أي مكياج للبلاغة، وتستند الى اكتناز وجداني واضح. كما يفصح عن صراع وجودي محتدم، وذات ترزح تحت وطأة تساؤلاتها الشـاقة ورهبتها وانشغالها في البحث عن ردهـا الـوجودي الخاص، مترفعـة في ذلـك عن التفصيـلات الحياتية، و مبسحبة الى عالمها الباطني، لتمارس سيرورتها السرية.

وإذ يميل الشاعر الى التصورات الـذهنية، فان تفكيره يجيء شعريا حتى لا يمكن إيجاد مقابل موضوعـي له ، بل ان الاسئلة التي تزدحم بها نصوصه لا تكـاد تفصح عن فضائها ومراميهـا، حين تتخلى عن البحث عن أجوبتها، مكتفية بتأشير فداحة المواجهة وانغلاق أسرارها:

«ما الذي يمكن أن يفصلني عن المستقبل
سوى مقصلة النوم والارتخاء؟ »
أو:
«هل بالرماد وحده يضاء القلب؟»
أو:
«كيف تركوا ظلهم
في فجوات الكلمات؟»
أو:
«أيكون الموت غياب الذاكرة؟
أم صفا من طيور البطريق
تنتظر مخلصا ما
تحت شمس بنفسجية؟»
أو:
«أية حكاية
لا تصدأ فيها انهيارات الزمن؟»

ولا نكاد نفـارق في كل نصـوص المجموعـة تلك النبرة الـدفينة مـن الحزن الوجودي والاحساس باللاجدوى وعبث الحياة والشعور بفداحة مواجهة الانسان لمصيره، التي تتمظهر عبر سخرية تراجيدية مرة يبطنها عميقا أحيانا وتتحول الى موقف دراماتيكي من الحياة في أحيان أخرى:

«يتعين وضع بعض الأسلاك
حول وقت الأطباء
والبغاة والسفاحين.
ولكن أينما أجلت النظر
ماذا يمكن أن تبصر
غير ميكانزمات الفراغ،
تعمل لأجل أن تثبت
أن مفاتن البحر
ودخان المصانع
وطقطقة أحذية الع ا نيات
لا فرق بينها.
وربما كان في هذا بعض الحكمة
أو قد يكون هو أصل العلة.»

ويمكن ملاحظة أثـر كون الشاعر مترجما للشعر، واطلاعـه الواسع على منجز الشعـر العالمي، واضحـا على شعره بـل إن ذلك الأثـر يمتد الى طريقة تركيب الجملة وبنائها.

وينبغي العـودة الى تأثير الخلفيـة الحياتية للشـاعر على نصـوصه وكذلـك أثر طـريقة جمع النصوص، عنـدما نقرأ بعـض المقاطـع التي لا تنسجم مع المناخ العام للمجموعة وخصوصا تلك الصور التي تحيلنا الى «مستهلكات السرياليـة»، وقد نجد تفسير ذلك في شيوع وتناقـل تعليقاته الساخرة وعباراته اللاذعة وإمكانية اختلاطها بقصائده، خصوصا أنه لم يكن مسـؤولا عن تدوينهـا واعتبارها نصا مـن عدمه، لأن الأمـر سيان عنده، وخير مثـال على ذلك مقدمـة المجموعـة التي ربما كان حضـورها الطويل على ألسنة المحيطين به وراء اختيارها:

«حبيبتي
فمك حمار كهربائي
حيث أسناني تسافر مع الريح!»

تضمنـت المجمـوعـة ٢٧ قصيدة قصيرة أغلبهـا بـلا عنـاويـن، وصـدرت عـن دار الأمد في بغـداد ١٩٩٣ بـالقطـع الصغير، ويجري الترتيب لاصدارها في طبعة ثانية خارج العراق.

❋ ❋ ❋

على خطى الشاعر فيرناندو بسوا في لشبونة ولادته ومنفاه

نجـــم والـــي *



في أيام حياته لم يصدر له في لغته الأم غير كتاب واحد. ولكن الشاعر الذي غالبا ما ينظر في الصور الملتقطة له ميلانخوليا كان متأكدا من ذياع صيته بعد الوفاة: «ذات يوم ربما سيرى المرء بأنني وليس أحد غيري قد أنجز واجبه الذي وجد من أجله وهو ترجمة قرننا» هذه الجملة كتبها المحاسب فيرناندو سواريش في ملاحظاته في «كتاب القلق».

سواريش هو إحدى الشخصيات الفانتازية للشاعر بسوا، الذي يعتبر اليوم أهم شعراء الحداثة البرتغالية. عندما مات في عام ١٩٣٥ لم يعرفه أحد تقريبا.

في غرفته تم العثور بعد وفاته على صندوق خشبي كبير مليء بالمخطوطات ، والتي من ضمنها كانت مخطوطة عن مدينة ولادته لشبونة، دليل لعالم المدينة مليء بالحب مكتوبا بالانجليزية التي كان بسوا يسيطر عليها مثل لغته الأم، لأن الجزء الأكبر من شبابه قضاه في دوربان في جنوب أفريقيا. هناك اشتغل زوج أمه قنصلا للبرتغال. تحت العنوان «ماذا يجب أن يرى السائح في لشبونة» تم نشر الدليل في عام ١٩٩٢.

من أجل إلقاء نظرة أولى يقترح بسوا التلال العالية التي تحيط بالمدينة، أكثر نقاط المدينة جمالا. من هناك يمتلك الغريب «بانوراما مدهشة جدا»، يرى «جمع البيوت بسعتها الكاملة وألوانها الكثيرة التي تكون لشبونة». المدينة تقدم للمسافر القادم من البحر «نظرة حالمة ساحرة، موشاة بزرقة السماء الحيوية' التي تبعث الشمس الروح فيها. فيما ترتفع المنارات، التماثيل، والحصن القديم فوق جموع البيوت كرسل بعيدين لهذا المكان ا لجميل».

المسافرون يأتون في زمننا في الطائرة، ونادرا ما يأتون من جهة البحر. مع ذلك بإمكاننا العثور على تواز معاصر: من يأتي بالقطار من جنوب البرتغال، من فارو الى لشبونة عليه أن ينزل في الباريرو Barreiro ومن هناك عليه أن يقطع المسافة الأخيرة

★ كاتب من العراق يقيم في ألمانيا.

اللوحة للفنانة نادرة محمود – سلطنة عمان.

بالعبارة. الرحلة عبر نهر تاخو Tajo تمنح الشعور الجميل الذي تبعثه رحلة بحرية طويلة.

العاصمة كبيت للشاعر

بالرغم من أنه قد حول العاصمة البرتغالية الى بيته، الى ساحل نجاته كغريق، إلا أن هناك القليل الذي بقي ليدلنا على آثاره. ولا مفر لنا غير البحث الدقيق عنه بين مسامات المدينة الساحرة لشبونة، بل لا مفر لنا غير أن نرمي أنفسنا حد الفقدان في لشبونة، لكي نعثر وبالتدريج على حواشي ومزق بيوغرافيا الشاعر.

لنبدأ رحلتنا في الحي العالي El Bario Alto، حيث تملك الشوارع الأفق المفتوح على البحر، فيما انحفرت على الحيطان أصداء موسيقى الفادو الحزينة. لكي نصل الى بسوا، علينا صعود مصعد سانتا خوستا والذي يتركنا في اللارجو دو كارمو بمحاذاة خرائب كنيسة ديل الكارمن. اننا الآن في الحي المفضل من قبل المثقفين البرتغاليين الذين يلتقون في الساحة الجميلة المسماة بلازا ديل جيادو، لكي يحتسو "Uma Bica" (كوبا من القهوة في البرازيلية). بلا شك إنه أفضل مكان للدخول الى عالم بسوا البوهيمي. الجلوس عند الطاولة ذات الهيئة المنزلية بجانب تمثاله البرونزي الذي يحتل المكان، يمنح الرغبة الملحة بسؤاله عن سبب حياته البوهيمية المتشردة؟ هل كانت بحثا أم هروبا لروح انقطعت جذورها، لروح توزعت أغصانها بين مدينة ولادته وبين مدن البحار العالية البعيدة التي عاش بها سنين طويلة؟ ماذا كانت لشبونة بالنسبة إليه والتي كان على استعداد لفقدان نفسه في قاربها دون مجداف؟ بالتأكيد سيقول لنا إن الجواب على السؤال الأول هو شعره، أما الجواب على السؤال الثاني فهو كتابه «لشبونة التي على السائح أن يراها».

لقد أحب بسوا لشبونة. وعندما عاد من دوربان بأعوامه السبعة عشر، لم يغادر مدينته على الإطلاق. كانت مقاهيها وشوارعها وساحاتها أماكن إلهام غير مستنفدة لقصائده، وخاصة البايشا Baixa والتي هي مدينة داخل مدينة والمركز التجاري للشبونة، حيث كان بسوا يكسب قوته كمترجم من المراسلات التجارية. أما أحد شوارع البايشا الذي اسمه Rue dos Douradores فقد حوله سواريش في «كتاب القلق» الى كونه الصغير.

بالنسبة إليه كان هو صورة العالم، والناس الذين يعيشون هناك هم صورة للإنسانية جميعا. «لو كنت امتلكت العالم في اليد» كتب سواريش ـ بسوا «سأستبدلها، وإنني متأكد مما أقوله، مقابل تذكرة سفر الى شارع رو دوس دور ادوس. ربما هو قدري أن أكون منشغلا بالمحاسبة، أما الشعر فهو كفراشة تحط على رأسي لتجعل مني أبدو أكثر مضحكا كلما كبر جمالها».

في الشارع المذكور يسكن الآن المحامي سيلفا توريس، في البيت رقم ٨٣ تتاجر الشركة غوميز وكو بالمناديل والقماش. هناك خياط، نجار وطباع. هناك فنادق ومطاعم، قبل كل شيء مطاعم. مطاعم سريعة وملاه أيضا. المطعم الصغير Barros والذي يطلقون على صاحبه «ملك القواقع». مع ذلك إضافة الى القواقع هناك الساردين المشوي بطريقة لذيذة، على مشواة دوكاميلو في الشارع، حيث يشرب المرء بصحبة الساردين النبيذ الأبيض أو الأحمر من البرميل الخشبي الكبير.

أما في «بسوا» فتأكل عوائل غنية وجبة الغداء. في الأحد تطول الوجبة ساعتين أو أكثر. الجرسون يعدو من طاولة الى أخرى، يضع الرز والسلاطة فوق الصحون يضع النبيذ، يوازن أكواب الأسبرسو، ينقل قنينة البراندي من هنا الى هناك، يمسد شعر طفل.

الـ «بسوا» كان موجودا في زمن بسوا. لم يسم المطعم ـ المقهى على اسمه. لكن بسوا كان يحل ضيفا هناك وفقط عندما يكون بإمكانه الدفع. هكذا يكتب بسوا في ٢٧ مارس ١٩١٣ في دفتر يومياته «بنقود اقترضتها أكلت وجبة الغداء في مطعم بسوا بعد ذلك التقيت بغارسيا بولديو في البرازيلية عند الروسيو». البرازيلية في ساحة الروسيو لم تعد موجودة، فقط البرازيلية في الجيادو Chiado ما تزال موجودة. هنا جلس بسوا غالبا في أيام الآحاد عندما تغلق مقهاه الأصلية «مارتينو دي آركادا Marinho de Arcada» في ساحة الكوميرسيو.

علينا أن نقطع مجرد خطوات عريضة من البرازيلية حتى ندخل اللارجو دي ساو كارلوس el Largo de Sao Carlos عند ساحته الصغيرة حيث ولد بسوا في ١٣ يونيو ١٨٨٨.

الطفولة

البيت العائلي يحتوي على بعض البهاءات غير المحسنة، والتي بقيت على حالها تتحدث عن نفسها. هناك عاش سنوات حياته الثماني الأولى، سنوات السعادة المتوترة، من يعتقد أن الطفولة هي وطن الانسان يستطيع أن يأخذ طفولة بسوا كمثال، دون نسيان لعبات طفولته في ساحات الباريو آلتو، ولا البواخر في مصب النهر، ولا تعاقب سطوح البيوت التي تنحدر حتى البايشا والمياه.

انه العالم المفقود بعد وفاة الوالد، عالم سوف لن ينساه أبدا. دونيا ماريا مادالينا، أمه، ستتزوج من جديد، هذه المرة من دبلوماسي، وهكذا تذهب العائلة للعيش في جنوب أفريقيا. هناك سيشتاق بسوا وبقوة الى الحياة المتروكة وراءه حتى أن لشبونة تتحول الى وسواس له.

عندما يرجع سيبحث عن مدينة الذكرى، مدينة غير موجودة، لا شيء غير التطلع من أجل العثور على السعادة

المفقودة سيصاحب حياته وللأبد، يغلفه بحزن ميتافيزيقي دائم، يجعل قلبه لا يعرف الراحة مطلقا: «إنني ضواحي مدينة لم تعد موجودة، التعليق الثقيل على كتاب لم يكتب». اليوم الحي مكتظ بالمطاعم والمتاجر القديمة التي تتقاسم الشارع مع مخازن جديدة ومحلات للموضة وللدزاين والتي أسقطت حيوية شابة على الحي القديم. فيما تستمر القطارات الصغيرة (الترامواي) على بث نوستالجيا غير منقطعة: «أذهب في الترانبيا وأتمعن بالتدريج في كل تفاصيل الأشخاص.. كل الحياة الاجتماعية تجثو أمام عيوني. أغادر الترانبيا مضنكا وكالسائر في النوم. لقد عشت الحياة بكاملها».

بسوا اشتغل كمحاسب، كمترجم وكمراسل لبريد تجاري، وبين الحين والآخر كان ينشر بعض المساهمات في بعض المجلات الأدبية، وتحت ثلاثة أسماء مختلفة.

كان يغير البيت بصورة دائمة: روا دي بيلا بيستا، روا باسوس مانويل، روا باسكوال دي ميلو، روا آنتيرو دي كوينتال، لارجو دو كا رمو، روا دي سانتو آنتونيو دوس كابوجوس.. وحتى أنه عاش في الشارع الحديث آبينيدا غوميز بيريرا ديل الباريو دي بينفيكا.

آخر مرة سكن في حي كامبو دي كوريكة في شارع Rue Coelho da Rocha 16، في بيت سوف لن يتعرف عليه بالتأكيد، لأنه قد جدد من فوق حتى تحت، ليفتح في السنة الماضية أمام الجمهور كمتحف وبيت ثقافي «بيت فيرناندو بسوا» معارض وقراءات تعمل هناك، وهناك مكتبة بكتبه والكتب التي كتبت عنه في كل لغات العالم.

بانتقاله الدائم تحول بسوا الى الشخص المتوحد الذي يبحث عن الدفء الانساني في ثرثرة المقاهي والمطاعم الشعبية، حيث يقتل الوقت والجوع معا. كم مرة كان يذهب الى تيراريو دو باو لكي يرى مياه التاخو؟ كم مرة كان يشعر بالانجذاب بسبب قدوم البواخر ربما من البحار العالية، من حدود أفريقيا؟ تحت ضوء المنارات يراها تمر، ملتهبا في نار الكحول.

البايشا la Baixa

آثاره التي نعثر عليها تتواجد مارحة في المدينة، ولكن القسم الأكبر من حياته اليومية اتخذ من درابين البايشا مسرحا له، الحي اللشبوني، حيث ينفتح الممر باتجاه النهر بين أعمدة الحي العالي وأعمدة اللافاما La Alfama. بسوا في دليله للسواح يري بوضوح اعتزازه الذي يشعر به لهذه المنطقة التجارية والاحتفالية. كانت الصورة المثالية لمملكة أعالي البحار، للبرتغال المؤثر الذي يعتقد الشاعر أنه قد نسي بصورة غير عادلة من قبل قوميات أخرى.

عندما حدثت الهزة الأرضية المرعبة في عام ١٧٥٥ كان الطرف الأكثر تأثرا منها. البايشا التي نراها اليوم والتي أحبها شاعرنا بقوة كانت قد أعادت بناء نفسها بشوارع وبنايات جديدة. هكذا نشأت ساحات الكوميرسيو، الروساريو، فيغيرا، المحاطات ببنايات باروكية وكلاسيكية جديدة. يجب التجول فيها، التنقل تحت الغليان الكوموسبولوتي للمدينة الميناء. الاستراحة يجب أن نقضيها في مقهى مارتينو دا آر كادا Martinho da Arcada والتي على جدرانها المزينة بالموزائيك الأزرق تظهر صورا صفراء للكاتب وأتباعه. من هناك يمكن السير حتى شارع روا دي دور ادوريس حيث كان المكتب الصغير لفيرناندو سواريش، الشخصية التي دمغ اسمها كمؤلف على كتابه «كتاب القلق». هناك اشتريت بعض الكتب الصغيرة في مكتبات فيريريا وبيترانـد، أقدم مكتبتين في لشبونة التي عدد المكتبات فيها يفوق أية مدينة أوروبية أخرى، وحيث كان يفعل الشاعر أثناء حياته.

فيرناندو بسوا مات وله من العمر ٤٨ سنة، على إثر تشمع بالكبد في ليلة باردة من نوفمبر من عام ١٩٣٥. في الباتيون ناسيونال دي لوس جيرونيموس el Panteon National de los Jeronimos يمكن زيارة مثواه، حيث يرقد جثمانه هناك. في الأصل مات بسوا في الباريو آلتو، في مستشفى ساو لويس فرانسيس عند نهاية شارع روا لوث سورانيو. وهناك في ممر المستشفى علق بجانب لائحة مواعيد الزيارات بورتريه للشاعر يذكرنا به.

وفقط على مرمى حجر من مكان موت الشاعر وبالذات عند ساحة Travessa dos Inglesinhos يبدأ صخب الحياة، في مقهى ليتيريا إنغليسينوس يشرب طلاب الرقص والموسيقى لمعهد الموسيقى المجاور أثناء فترات الاستراحة بين دروسهم أكواب القهوة. وجوه ساحرة لراقصات باليه بيضاء كملائكة، يحتضن وجوهها شعر أسود. أحاديث صاخبة مليئة بالحيوية والحياة. الجرسون أنتونيو يخدم والضحكة لا تفارق فمه، حتى عندما يسمع التعليقات: «انتونيو! الفطائر التي تعملها ينقص لحمها كل يوم أكثر، بينما يزداد عجينها» يبدو أن لا أحد يستطيع تخريب مزاجه.

عند أطراف جمع الشابات والشباب جلس رجل طاعن في السن، خلا فمه من الأسنان فيما اعتمر فوق رأسه سدارة باسكية سوداء، ساقاه معقودتان فوق بعضهما، في نفس الوقت استندت رأسه على راحة يده التي استقرت فوق المائدة: الرجل الأشيب يراقب المشهد ويضحك.

عند الخروج، وبمواجهة مصب التاخو، يمنحنا بياض الحجارة البائرة، القديمة المشكلة بطراز العمل اليدوي المتقن، صورة «المدينة البيضاء» والتي بين تعرجات مسامات تضاريسها سكن بسوا، فاقدا نفسه بين حنايا الظلال العميقة للشوارع الميلانكولكية وتجاعيد الظلال الناقصة للمقاهي التي مازالت راسية في زمن بعيد، بعيد جدا أخذه الشاعر معه، زمن يمكن عيشه بصورة واقعية في لشبونة، في لشبونة فقط.

* * *





في ندوة ثقافة الطفل

الطفل العماني بين جدلية الثقافة المصورة وغير المصورة

أميرة عباس ★

بداية نسلم بأنه لا صعاب أو معوقات تحول دون ثقافة الطفل.. أي دون ذلك النسيج المعقد من المعرفة والعادات والتقاليد والعقيدة والأخلاق والفن والقيم التي متى اكتسبها، صار عضوا في المجتمع.

والطفل منذ ميلاده، بل منذ تكون أجهزته الحسية، وهو جنين في رحم أمه.. نجده يكتسب تلقائيا عن طريق ـ حواسه ـ ما يميزه عن غيره من الميول والاتجاهات التي تحدد أبعاد شخصيته الثقافية والاجتماعية وما الى ذلك.

إلا أن الأمر الواقع ـ جد خطير ـ فيما يستقيه الطفل الآن من أنماط ثقافية غريبة ومتعارضة مع ثقافتنا العربية.. ذلك في غفلة من الأسرة التي انكمش دورها نسبيا نتيجة لتعرض المجتمع بأواخر القرن العشرين الى الكثير من التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والعمرانية والثقافية، التي ترتبت عليها تحولات جذرية في بنية ووظائف مجمل مؤسساته هذا من ناحية، بينما يلاحقنا من ناحية أخرى عصر الانفجار المعرفي عبر وسائل الاعلام المختلفة، مما استلزم تكاتف النيات المخلصة ـ على وجه السرعة ـ من أجل تحجيم الآثار السلبية التي يكتسبها الطفل، ويتم تحديد مواصفات قياسية لما يجب أن يكون عليه المعين الثقافي الذي ينهل منه الطفل.

وقد جاءت «ندوة ثقافة الطفل» التي أقامتها وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل ممثلة في (دائرة شؤون الطفل) خطوة هامة في طريق المشاركة المخلصة نحو مستقبل أكثر ازدهارا للطفل والمجتمع العماني. وليكن استعراضنا لمضمون ما جاء بمحاضراتها المختلفة متمثلا في الاجابة على عدة اسئلة أولا:

ما هي وسائل الثقافة؟

نجد تنوع الوسائل ما بين وسائل مرئية كالقصة والكتاب والصحف والمجلات.. ووسائل سمعية: كالراديو والكاسيت .. ووسائل مرئية مسموعة: مثل التليفزيون والفيديو وقنوات البث المباشر والكمبيوتر، وقد تطرقت عفت الحارثي في محاضرتها عن «دور المكتبات في ثقافة الطفل» لأولى هذه الوسائل مستعرضة أهمية الكتاب ومميزاته وأنواع المكتبات وأهدافها وتلك الخدمات والأنشطة التي ينبغي تقديمها للطفل كالقصة.. والمسرح.. والندوات .. والمسابقات وسماع الموسيقى.. والرسم .. وأخيرا الأنشطة الإذاعية والصحفية، ثم اختتمت قراءة محاضرتها بكيفية سبل تطوير الخدمة المكتبية للأطفال في البلدان العربية، دون أي إشارة الى دور الجهود الذاتية التطوعية في المبادرة بطرح حلول سريعة غير مكلفة على المستوى الفردي، لسد ثغرات عدم وجود تلك المكتبات بقدر كاف في المدارس، وليكن تحت شعار.. كتاب من كل طفل لمكتبة مدرسته.

هذا فضلا عن تجاهل المحاضرة الاشارة من قريب أو بعيد

★ أستاذة علم النفس بجامعة المنيا – مصر.

اللوحة من رسوم الطفل فهد خلفان اليحيائي – سلطنة عُمان.

لمسؤولية الأسرة في غرس حب الكتاب بنفس الطفل، الى جانب حتمية تكوين ركن مكتبي بسيط بكل منزل لاشباع احتياج الطفل للمعرفة والتسلية واكتشاف ما هو غامض عليه واكسابه كثيرا من القيم الاخلاقية المرغوبة والمهارة اللغوية والثراء اللغوي الى جانب تشويقه لتعلم القراءة والكتابة.

واستكمالا للاجابة على السؤال السابق طرحه، ننتقل لما أسهب الدكتور عاطف العبد، أستاذ الاعلام والرأي العام، في تناوله للتأثير السلبي لأهم وأكثر الوسائل الاعلامية انتشارا وجاذبية: التليفزيون .. الذي تجسد مضامين بعض برامجه الموجهة قصدا، للأطفال مثل الرسوم المتحركة، مشاهد للعنف تارة والمكائد غير الأخلاقية تارة أخرى، فيشاهدها الطفل ويختزنها لتظهر فيما بعد في سلوكه، حيث لاحظ.. وقلد ثم توحد.

وثمة شق سلبي آخر لتلك الوسيلة الاعلامية، يقع على عاتق الوالدين لانشغالهما عن الجلوس مع أطفالهما لمتابعة ما يتعرضون له طوال فترات مشاهدتهم – معظم إن لم يكن كل – ساعات الارسال، هكذا عديد وعديد من النتائج البحثية، ساقها المحاضر تسليطا لكل الأضواء على سلبيات ما تنقله قنوات البث المباشر، وبعض ألعاب الكمبيوتر التي تدمر كيان وهوية أطفالنا، كما أكد ما لهذه الوسائل الاعلامية من آثار ايجابية إذا ما أحسن الوالدان انتقاء ما يناسب أعمار ومستويات نمو أطفالهما.

وسؤالنا الثاني في هذا العرض حول:

ما مدى مسؤولية الأسرة تجاه ثقافة أطفالها؟

ينحصر «دور الأسرة في ثقافة الطفل» كما جاء بمحاضرة لها نفس المسمى في ضرورة قيام الأسرة بدور «الفلتر» الذي يحول دون تسرب ما لا يتناسب من بين ذلك الكم المعرفي الهائل لثقافات الشعوب الأخرى التي تطالعنا عبر قنوات البث المباشر وألعاب الكمبيوتر ونتيجة لدوام صحبة الطفل مع المربية والخادمة أو السائق أجنبي الجنسية،متمثلا فيهم نماذج سلوكية يقتدي بها لكنها تتعارض مع تعاليم ديننا وقيمنا وعاداتنا وتقاليدنا العربية.

وأضافت محاضرة «تنمية الحس الجمالي لدى الطفل» التي أعدتها وناقشتها كاتبة هذه السطور الدكتورة أميرة عباس، مدرس علم نفس تربية الطفل، أن كل أسرة مطالبة بتنويع مداخل تثقيف الطفل خاصة بمراحل نموه الأولى التي تتذبذب فيها قدراته التصورية، مما يستلزم جذب انتباهه السمعي البصري اللمسي الشمي التذوقي، أي مخاطبة حواسه الخمس كشرط جوهري لتطوير مدركاته السمعية البصرية اللمسية الشمية والتذوقية تمهيدا لغرس القيم التربوية والاخلاقية .. وتوصيل كافة المعارف والمعلومات والمفاهيم والمهارات التي تنمي الطفل وتعده لمرحلة المدرسة.

وتتوزع تلك المسؤولية فيما بين الأم والأب والمعلمة والقيادات المسؤولة بأجهزة الدولة المختلفة .. وتبرز مسؤولية الأم كحجر زاوية في تثقيف حواس طفلها جماليا من خلال التزامها بنظافة ونظام وتنسيق وتجميل البيئة المنزلية كمستوى بصري يدركه الطفل ويتعوده تلقائيا .. فيسلكه ويرفض ما عداه. كما أن سماع الطفل لكل ما هو مهذب من الفاظ التعامل معه، وفيما بين أفراد الأسرة بعضهم البعض، ليغرس فيه قاموسا لغويا لا يحوي أي نشاز تستاء سماعه الأذن، وما ينطبق على كيفية تنمية الحس الجمالي لحاستي الطفل البصرية والسمعية يعمم على حواسه الأخرى.

كما تطرقت نفس المحاضرة لمسؤولية المعلمة في الاشراف على مدى اتباع الطفل لعادات النظافة الشخصية السليمة .. وحفاظه على نظام فصله المدرسي واضافة اللمسات الجمالية له في المناسبات المختلفة، ودوام القيام برحلات خارجية يتذوق خلالها الطفل جمال الطبيعة.. وقبلا من هذا وذاك تكون المعلمة قدوةحسنة في الشكل وأسلوب التعامل كي يحتذى بها.

ولم يغفل ما للمفردات البيئة الطبيعية والصناعية من تأثير – قوى غير مقصود – على حس الطفل الجمالي. فكلما دام تنسيق وتجميل الطرق العامة ببستنة جانبيها واضافة اللمسات الفنية والجمالية على مرمى البصر وتعوده النظافة بشوارع مدينته ورؤيته لسلال المهملات أينما ذهب.. واختفاء تكدس السيارات وازدحامها وتسابقها الجنوني في غيبة من رجال شرطة المرور.. كل ذلك بلا شك يمثل المفردات الثقافية التي يستقيها الطفل ويتشكل سلوكه بها سلوكا حضاريا أو غير ذلك.

ويحين الحين لطرح سؤال أخير عن:

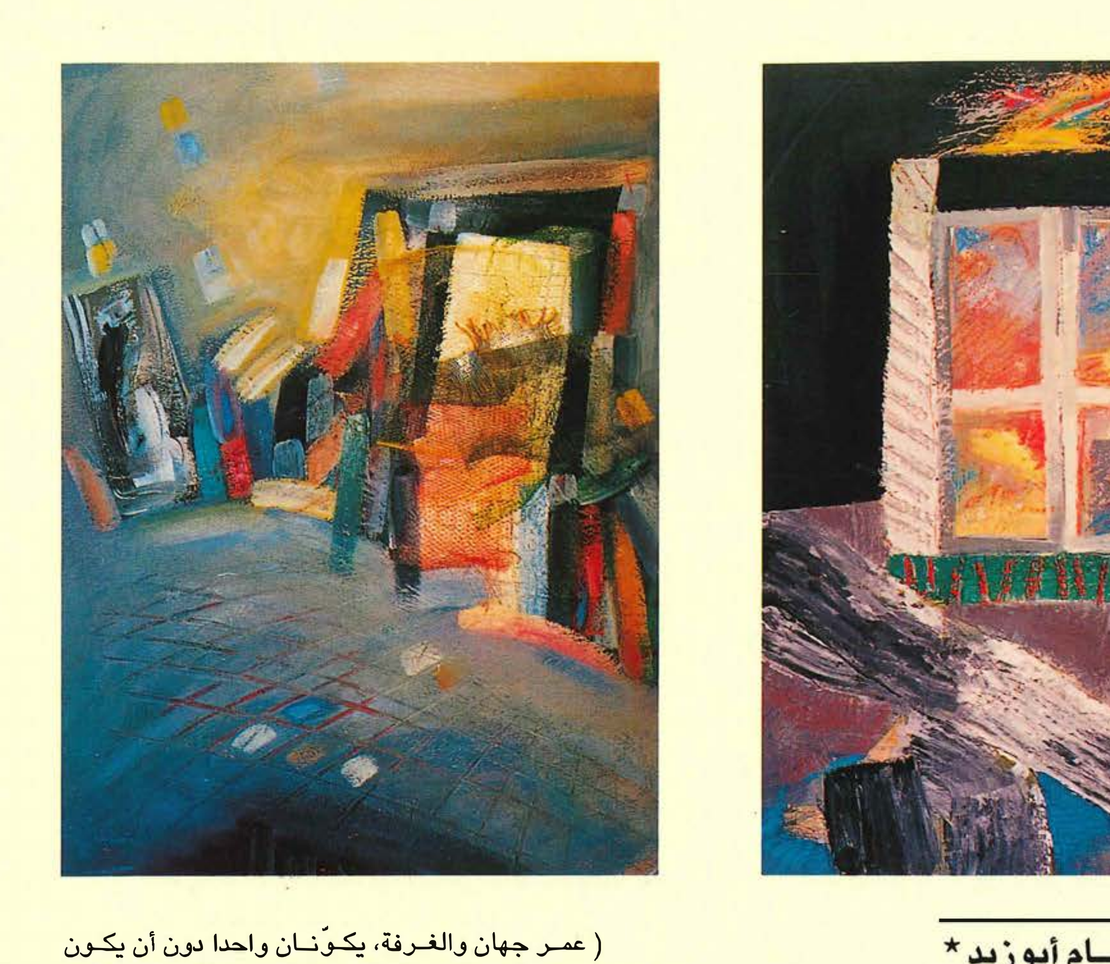
ما هي حقوق الطفل الثقافية،لدى المجتمع الدولي والمدرسة كمؤسسة اجتماعية ثانية في حياة الطفل؟

باديء ذي بدء، استمتع الحضور بـ «ندوة ثقافة الطفل» التي نحن بصدد التنقيب في ثناياها .. بعرض مادة فيلمية حول «اتفاقية حقوق الطفل»، وقد تم توظيف آراء مجموعة من الأطفال ليشيروا بأصابعهم ويصرخوا بأعلى الصوت ضد انتهاك أبسط حقوقهم في أن يلتزم القائمون على صنع بنود قائمة حقوقهم في البقاء .. والتنمية .. والحماية .. والمشاركة ، بمتابعة مدى تحقق ما جاء بها.

أما عن المؤسسة الاجتماعية الثانية التي تتقاسم مسؤولية ثقافة الطفل .. فهي المدرسة، تلك المؤسسة التربوية بنمطها التعليمي الثقافي – المقصود – الذي اتسع ليشمل مجموعة من الأنشطة التربوية المدرسية التي تضم المكتبات والمسرح المدرسي والصحافة المدرسية والرحلات التي يتم توظيف بعضها – عن لسان عيسى شهداد في محاضرته عن «دور الأنشطة التربوية في ثقافة الطفل» – بحيث تمت صياغة وطرح بعض الوحدات المدرسية المقررة بالمناهج الدراسية، فتعددت وتنوعت أشكال القنوات الثقافية التي تلقى كل الاستجابة لدى الطفل وتتيح له المنافذ المختلفة لإطلاق قدراته الابداعية، التي تحدثت عنها الدكتورة صالحة العيسان في محاضرتها حول تنمية هوايات الأطفال وقدراتهم الابداعية.

* * *

غرفة يسكنها الفنان
وفنان تسكنه الشمس



عصــام أبوزيد *

يا هـذا : اغترب عن وطنـك المألوف بـالعزم الصحيـح، الى وطنك بالتحقيق، وإن كان قد اتصل بـه التلويح وثق بأن مرويّ ذلك المكان أشرف من مرئي هذا المكان..

... أبوحيان التوحيدي

★ كاتب من مصر.
اللوحتان للفنان عمر جهان – ليبيا.

(عمـر جهان والغـرفة، يكـوّنـان واحدا دون أن يكـون واحدا حقـا ولا اثنين، عمر جهان الفنـان الليبي الـذي يقيم في القاهرة منـذ العام ١٩٧٦، والغرفة هي مكان ضيـق للغاية في أعلى إحدى البنـايات القديمة.. هـي مكان فسيح للغايـة يتسـع للجسـد الذي يتحـرك بين اللوحـات وبين أنفـاس الزوار مـن الشعراء والصعـاليك المسافريـن عبر الجغرافيا العربيـة. هنا، وفي هـذه الغرفـة، رسم الفنـان لوحـات «السكون المشمـس» و«سراب الـرمل»، هنـا يوجـد المعـرض الشخصي والدائم لـه،

لوحات على الباب والنافذة والحيطان وربما على السرير والكراسي، فأين ينام الفنان؟ أين يجلس الزوار؟.. لا يهم، المهم أن تحيا الغرفة وتحيا الكوميديا العاقلة التي ينشرها جهان بين الأحاديث وأكواب الشاي).

قناع الغربة :

● ....؟

– عندما جئت الى مصر في العام ١٩٧٦، «لم يكن في بلادي ما يطمئن الفراشة» ولم يكن ذلك نفيا أو غربة زمانية أو مكانية بل جمرة توهجت فأضاءت حواف الروح الكابية وألقت بظلالها الحارقة فوق حروف الجسد، المكان بالنسبة لي أيا كان هو مكان ممتد، المكان امتداد للجسد، عندئذ يصبح الحلول في المكان حلولا وجوديا وتجربة معيشية مع الذات، مصر لا تعتبر مكانا هي حالة شمولية لم أشعر فيها بسطوة المنفى، اعتبر المكان عامة كائنا حيا علينا أن نتحاور معه ونفتح له قلوبنا.

(العلاقة بين الفنان وأصدقائه الشعراء وتلك الغرفة الحاضرة الغائبة لم تكن علاقة عابرة كما أنها لم تكن علاقة انسانية فحسب،بل وصلت في كثير من جوانبها الى علاقة فنية ألهمت الكثير من الشعراء، أمجد ريان: «هذي مستعمرة للجدران الناقصة.. وطرقات تتلوى كدخان.. فيها آهات الخبز.. أهلّتها تتعجن كالحيات. وفيها بئر لو يأخذ منها ماء للقنديل اضطرب بحمرته كالدم». محمود نسيم: «أطلق لحظة من يده.. تلك مدائن لا تأوي الغرباء.. وتلك مدائن يعبرها البدو الليبيون وتزحف بين شوارعها وجوه الموتى المغتربين»..).

وحش البراءة

● .... ؟

– في «كهفيات الحبر والشمع» حاولت أن أرصد اختلال علاقة الجزء بالكل، جيشان الملامس والألوان والخطوط، المناخ الوحشي يهيىء الأرضية لمهرجان التيمات البدائية وهي تنعقد في حزم الضوء الشمعي، وتنفرط عبر مسام الحبر العطشى، وذلك الاندهاش المباغت المتولد من غياب الشعور بالأمان الواصل الى ما بعد الرعب الوجودي حيث سؤال الوجود.. سؤال الكينونة ..تلك اللاجدوى... اللامنطق.. والعنف ومحاولة الخروج من فلك الفوضى تجعلنا نميل الى القول بأن وعول تدارات وثيران التميرا، المحاربين، الصحارى، الأسهم والرماح، دماء البقر الوحشي، والطبيعة الحمراء ما بين الناب والمخلب وكما ثبتت هناك فوق أسطح الكهوف القديمة تعبر بجدارة عن لحظتنا المعاصرة بقدر ما تعبر عن لحظتها الموغلة في غسقها السحيق.. الكهفيات هي قابلية التجدد والتفتح.. هي رؤية لزمن ممتد مستمر وذاكرة لا تجمد عند فعل التذكر والاسترجاع والنكوص بل تتمحور حول الفعل – الحلم. لم يكن الاستلهام إحالات الى الكهوف البدائية التي لا تكف عن التجدد بل إيماءة الى ما هو أبعد من كهفنا النفسي المكتظ بالأظلاف والأنياب والشعر الكث وهبوطا الى يومنا المعاش الخالي من بهجة العدالة.

(كتب عمر جهان ذات مرة عن غرفته: هي غرفة وحيدة،تلك التي كنت أسكنها وتسكنني فوق إحدى البنايات القديمة، غرفة وحيدة معشبة بالنفي ونبض الروح.. في الغرفة أعدت اكتشاف لوحات تاسيلي، كهوف تدارات، معجزة اللون والبناء الصرحي عند الفراعنة، الأقنعة الافريقية، النقش والرقش والأرابيسك،فضاءات الرمل، وتكوينات جذوع النخل، ملامس الحصر والحيطان الجيرية، العباءات البيضاء المملوءة بالريح والذكريات، أغاني فيروز، ليالي – دي فايا – في حدائق أسبانيا ، اكتشاف النار للمرة الثانية «لم يكتمل وطني بعد »، ولعنة السياسة).

بورتريه الحجرة

● ....؟

– ما بيني والحجرة نداء غامض، حرية وقيود،تقنيات تراكم كما وكيفا، أساليب وطرائق واستلهامات، خروج من الترصيع والزينة، الى التقرير كما يتبدى في صلب الواقع ونسيجه المتشابك المعقد، وابتعاده عما أسعى إليه. استغرقت مدة وما أزال، لا لكي أتعرف على التخوم الفاصلة بين حدودها ذات العلاقة الوطيدة بالشعر، والموسيقى فحسب، ولكن على تلك التخوم التشكيلية بالذات والتي تفصل حدودها الجرافيكية، عن المائية، عن النحتية، سعيا لتأسيسها مرة أخرى، إيقاعات متداخلة، وأطيافا شفافة دفاقة لا انفصال فيها ولا حدود. بيننا محاورات لا تنقضي، ما لم نقله بالضحى والليل يتراءى ساطعا .. وما يتراءى ساطعا في الحلم لا ينطفىء أبدا – رؤيتها حجاب، وحجابها رؤية – لكن الوعد لم يتحقق بأكمله، ضمن هذه اللوحات أو غيرها، ولا أظنه يعبأ أصلا بمثل هذا التحقق،حتى وإن طاله.

***

الأسطورة في الشعر ومستوى الإدراك المعرفي

أحمد الطريسي *



إن الحديث عن موضوع :«الأسطورة في الشعر» يتوخى هنا مقاما كلاميا، يعكس إدراكا معرفيا، عن الأشياء والظواهر في الكون، ومعنى هذا أن هناك مقامات للكلام، أسماها وأعلاها المقام الأسطوري.

فالمقام الأسطوري في اللغة الشعرية، صيغة كلامية، تتبنى عناصرها المتفاعلة صورا غير عقلية وغير واقعية. هي صيغة تعصف بكل حدود الواقع، وتعبث بالأقيسة المنطقية. ولكنها في نفس الوقت تحتكم الى نوع خاص من المنطق الذي يشد البناء الداخلي لهذه الصيغة.

إننا هنا لا نقصد الحديث عن الشعر، الذي يوظف الأسطورة وإنما نقصد الشعر الذي يصل من خلال بنائه الخاص الى المستوى الأسطوري. بمعنى أن القصيدة تصبح هي ذاتها أسطورة، من غير أن تعتمد على حكاية أو قصة أسطورية (١) فالقضية مرتبطة أساسا: بالقصيدة الشعرية الإبداعية التي تصل من خلال بناء عناصرها الداخلية، ومن خلال رؤيا صاحبها الى المقام الأسطوري، وليس بالشعر الذي يستغل أو يوظف الحكايات والقصص الأسطورية.

ينطلق الموضوع من تصور خاص، وهو أن مقامات الكلام في الشعر، تجسدها ثلاثة مستويات: المستوى الحسي، وهو نوع من الخطاب العادي الذي يعكس صور الأشياء كما هي في واقعها الرتيب، ثم المستوى الاستعاري وهو نوع من الخطاب الذي يتفاعل مع الأشياء في الواقع الخارجي تفاعلا مجازيا. ثم المستوى الأسطوري، وهو نوع من الخطاب الذي يتجاوز الحس والعقل، ويتحرك كما يتحرك الحلم، من غير أن يستند بناؤه الى حد من الحدود. إننا مع هذا المستوى الثالث من الخطاب، لا نطرح التساؤل عن العلاقات الممكنة وغير الممكنة وإنما نتتبع الصورة وهي تنمو شيئا فشيئا، من غير أن تعتمد على الموازنات والمقارنات والتشبيهات والاستعارات بين الأشياء.

يقول عبدالوهاب البياتي في قصيدته :«قمر شيراز»(٢):

«أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري، تتألق جوهرة في قاع النهر الانساني، تطير فراشات حمر، تولد من شعري: امرأة حاملة قمرا شيرازيا في سنبلة من ذهب مضفورا. يتوهج في عينيها عسل الغابات وحزن النار الأبدية، تنبت أجنحة في الليل لها، فتطير لتوقظ شمسا نائمة في حبات العرق المتلألىء، فوق جبين العاشق، في حزن الألوان المخبوءة في اللوحات امرأة حاملة قمرا شيرازيا في الليل تطير، تحاصر نومي، تجرح قلبي تسقي من دمه شعري، أتعبد فيها فأرى مدنا غارقة في قاع النهر من عينيها...» إننا أمام بناء لغوي مغاير، لا يقوم على التعليل وتقديم المسوغات، ولا على المقاربات والتشبيهات، تتحرك اللغة مثلما يتحرك الحلم. تتحرك لتعصف بكل ملامح الواقع، وكل ملامح المعقولية. فاللغة هنا تبني صورتها من غير أن تعتمد على استعارة الأشياء من الخارج بل إنها تفجر أشياءها من الداخل، فتتحول الى نوع من الرموز المحملة بالدلالات التي لا حدود لها. يقول صلاح عبدالصبور: «... يلتقط الإنسان خلال حياته ملايين الملايين من الخواطر والبوادر واللوامع، ويثوي كل ذلك في منطقة العقل الباطن، وهذه العناصر الفريدة هي لغة الذات المنظور إليها، التي تتحدث بها الى

★ استاذ جامعي من المغرب يعمل بعُمان.

اللوحة تشكيل ضوئي للفنان إسماعيل شوقي – مصر.

الذات الناظرة في أثناء الحوار الفني لخلق القصيدة. والواقع أن أهم ما يميز ذات الفنان هو رغبتها العارمة في عرض ذاتها على ذاتها. فما يكاد الوارد أن يهبط حتى تسارع الذات الى التأمل،وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ وتشخص الذات الى التأمل، وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ، وتشخص الذات المنظور إليها لكي تلقى فيها الذات الناظرة.. تتخير من عناصرها من المرئيات والانطباعات والمعلومات والبوادر واللوامع.. إن أشياء كانت تبدو ميتة لتشرئب لتثبت وجودها وحياتها، وإن رؤى دائرة لتستعيد وجودها وتبعث حية من جديد، إن كنزا ما ليفتح،وإن أرضا لتكتشف،وإن وديانا وجبالا لتتجلى أمام النظر، وإن حياة لتولد.» (٣).

إذا حاولنا حصر عملية الإدراك للأشياء في الأدب والفن والشعر، فإننا نجدها لا تخرج عن المقامات الكلامية التي جسدتها المستويات التي أشرنا إليها: فمن مستوى عادي حسي، تقوم فيه اللغة بنقل الأفكار والآراء الى مستوى ثان،تلعب فيه العناصر البلاغية المختلفة دورها الأساسي إلى مستوى ثالث تقوم عناصره اللغوية، على لون من البناء الرمزي:

١ - إن عملية الإدراك في المقام الكلامي الأول، تقف فيه اللغة على أرض الواقع الخارجي، تنقل الأشياء من خلال صفاتها الحسية، فهي في حركتها لا تتجاوز حدود ما هو موجود في عالم الناس، وسرها مشدود الى بنيتها السطحية.

٢ - المقام الثاني، تكتسي اللغة صيغة مغايرة، فهي تكشف عن عالم من المقارنات بين الأشياءتبتعد بمسافات متفاوتة عما هو عادي ومألوف، إن اللغة تعتمد التشبيهات والاستعارات والكنايات كمنطلق لها في تناول الأشياء، فالعملية تركيبية بالدرجة الأولى والاستعمال مازال خاضعا لنوع من المنطق والعقلانية، بمعنى أن العالم الخارجي لا يزال يحتفظ بقياساته ونسبه وحدوده. إن الشاعر في هذا المقام، يترك الفرصة لملكة خياله لكي تعمل ولكن في حدود ما يسمح به العقل ويقبله المنطق، أما المقام الثالث فهو ذلك المستوى الذي لا يقف عند حد من حدود الواقع الخارجي: في الهيئة والحدث والصفة، فهو يعصف بملامح الأشياء وقسماتها الى حدالدهشة والغرابة. فالفرق بين المقامات الثلاثة هو الفرق بين النقل المباشر والتركيب والكشف.

والسؤال هو: هل الغرابة، وكل ما هو خارق في لغة المقام الثالث عملية مقصودة؟ وهنا تروني مسرعا الى الجواب بلا النافية, فالشاعر في هذا المستوى الكلامي، لا ينسج ولا يصوغ ولا يسبك أو يركب، وإنما يكتشف.

إن الصورة في هذا المقام الكلامي، تأتي بكامل العفوية والتلقائية غير أن العبارة ينبغي ألا تؤخذ مرادفا للاعتباطية، فالتلقائية هنا، تحتكم الى منطق له ارتباط بالتجربة والمعاناة، فالمستوى المعرفي في هذا المقام، يتجاوز النقل المباشر،ويتخطى عملية التركيب الى نوع من الكشف للحقيقة، وهنا يأتي الكلام في شكل صور من الرموز والاساطير، بمعنى أن الصورة الرمزية مستوى في الكلام الراقي.

إن الصورة الأسطورية لاتخرج الى الوجود إلا في صيغة معقدة من حيث تشكل عناصرها المكونة لها. وهي بذلك توحي بالغرابة وبكل ما هو خارق. إن العلاقة بين الأشياء لا تحددها نظرة العين، والمقارنة بينها لا يستوعبها المنطق الفيزيائي. وإدراك الفروق والمسافات والنسب لا يحيط بها العقل الذي يحكم الأشياء كما هي موجودة في عالم الناس. فالمعرفة التي نستخلصها لأنفسنا من هذه المصادر المشار إليها ليست مطلقة، بل الى جانب هذه المصادر توجد أنواع أخرى للكشف عن وجه الحقيقة،ومن بينها مصدر الفن والأدب والشعر.

إن الحقيقة التي يصل إليها بعضنا بواسطة هذا المصدر ليست اعتباطية أو حلما بالمعنى السلبي الراسخ في أذهان كثير من الناس، أو مجازا بالمعنى السطحي للمجاز.. ولكنها حقيقة في مستوى من مستويات المعارف الإنسانية. هكذا يتبين أن الفرق بين الرؤية والرؤيا هو الفرق بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية أو الشعرية. وكلاهما يكشف عن بعد معرفي خاص ولا يحق للمرء أن يستهجن بعدا ضدا على الآخر فلكل واحد منهما نظام بنائه ومنطقه المتميز.

لقد تعامل الشعراء المعاصرون مع القصص والحكايات الأسطورية القديمة تعاملا خاصا.إنهم سعوا الى توظيفها باعتبارها تمثل حضورا إنسانيا في كل زمان وكل مكان, وهذا التوظيف ينطلق من تصور أن الأسطورة بالرغم من كونها تجسد وضعا إنسانيا معينا. إلا أنها تتميز بكونها تمثل حضورا إنسانيا في كل زمان وكل مكان. هكذا وجدنا شعراء من أمثال بدر شاكر السياب، وخليل حاوي، وعبدالوهاب البياتي، وأدونيس، ويوسف الخال، وغيرهم ممن هم في مستوى هؤلاء الشعراء الكبار.

إن هؤلاء الشعراء - في الواقع - يختلفون في هذا الاستغلال للأسطورة، تبعا لتباين تجاربهم وتصوراتهم وتعاملهم مع اللغة. إنهم جميعا كانوا يستمدون ويستوحون من الأساطير اليونانية والبابلية والمصرية، وهي مهما تعددت واختلفت فإنها تشكل مجموعة واحدة وتكشف عن رؤى إنسانية خالدة. ومعنى هذا أن استخدام الأساطير مثل:«تموز» و«فينيق» و«أوزريس» و«السندباد» وغيرها، بالرغم من كونها تجسد وضعا إنسانيا بالذات، وفي فترة تاريخية معينة ،الا أنها تتميز بكونها تمثل رؤيا إنسانية، تمتد جذورها الى كل العصور وكل الأمكنة.

إن كل من يعود الى قصائد : «أنشودة المطر» و«مدينة بلا مطر » و«مرحى غيلان» و«النهر والموت» و«تموز جيكور» و«جيكور والمدينة» (٤)، و«نهر الرماد» (٥) و«البعث والرماد» (٦) و«الذي يأتي ولا يأتي» (٧) يكتشف هذا الزخم من الرموز الأسطورية، التي تقرب المسافات بين المعاني الانسانية بالرغم من التباعد الزماني والمكاني.

فالأسطورة في هذا الشعر، ومن الجانب التوظيفي، أداة من أدوات الفن في عملية البناء الشعري. ثم إن النقد اهتم بصفة خاصة بالأسطورة باعتبارها أداة من الأدوات في عملية البناء، ولم يعد الاهتمام للأسطورة القصيدة.

اهتم النقاد بـ«نهر الرماد» باعتبارها مستوحاة من أسطورة الفينيق، فالشاعر خليل حاوي يكشف عن تجربة الفراغ الحضاري وكيفية التخلص من نهر الرماد رمز العقم، مبشرا بانبثاق حضاري. وهي نفس الفكرة التي عالجها أدونيس في قصيدته: «البعث والرماد» (٨) فالقصيدة نفسها مستوحاة من أسطورة الفينيق، وفي شعر السياب أساطير متعددة، بل يمكن أن نجد في القصيدة الواحدة حشدا هائلا من هذه الأساطير التي تبلغ أحيانا الى حد الاخلال بالعملية الابداعية (٩).

ما الأسطورة؟

يقول «سانت أوغسطين» في مقدمة اعترافاته، حين سئل عن ماهية الأسطورة «إنني أعرف جيدا ما هي، بشرط ألا يسألني أحد عنها» (١٠) إن الأسطورة يقينا :ليست أحداثا تاريخية وقعت في غابر الأزمان أو أفكارا بدائية مرتبطة بالانسان القديم، أو طقوسا لها علاقة

بمعتقدات الناس في المراحل الأولى من مسيراتهم الطفولية [11] . وليست صيغا مجازية عن مجريات الأمور في الكون على اعتبار المجاز شيئا مناقضا للحقيقة في الواقع التاريخي [12]، كما أنها ليست نماذج أصلية أو عليا تتكرر في ذاكرة الشعوب كما يذهب النفسيون [13] .

فالاختلاف في أبعاد الأسطورة يمتد من المؤرخين الى الانثروبولوجيين الى علماء النفس والاجتماع والدين واللغة والأدب. فكل باحث يحاول النفاذ الى عالمها الذي يهمه، وأعتقد أن أقربهم الى ماهية الأسطورة وبعدها الحقيقي يتمثل في أولئك الذين يربطون الأسطورة باللغة، وخاصة من هذا الجانب الذي يفيد قدرتها الإبداعية. فعند ستراوش مثلا، يعتبر أن اللغة عنصرا موازيا للأسطورة وقد فصل بينهما حين فصل بين الأسطورة والشعر [14]. وفي كتاب «مقال في الانسان» لـ «كاسيرر»: «أن اللغة والأسطورة والفن صور حضارية تبدعها طاقة الانسان الرمزية» [15]. أما عند «هيدجر» فإن الأسطورة هي «الكلمة التي يكشف بواسطتها الحقيقة المطلقة» [16]. وعند الناقد الأسطوري «نورثروب فراي» : «صيغة كلامية يتحد فيها الطقس والحلم» [17].

إن المدارس النفسية الحديثة والمعاصرة هي أقوى الاتجاهات التي درست الموضوع بعمق، وتوصلت الى نتائج مهمة، أخذها النقاد والأدباء كمسلمات نظرية، بل وجد بعضهم فيها المفتاح السحري لمجموعة من التأويلات لرموز الأساطير المستغلقة.

فالأساطير عند النفسيين: «قوى نفسية هاجعة في اللاوعي الانساني الجماعي، الذي يختلف عن اللاوعي الفردي، في كونه لا يستمد مكوناته من تجارب الفرد، بل من الموروث الانساني... فهي صور متجانسة تؤلف أساسا نفسيا مشتركا للطبيعة الإنسانية الكلية القائمة، في ذات كل إنسان فرد... فسرّ الخلق الأدبي والفني يكمن في العودة الى حالة المشاركة الصوفية حيث يموت الفرد ليحيا الانسان. وتفنى التجربة الفردية في التجربة الانسانية الكلية.» [18].

فالفرق بين هذه الأساطير التي تستغل وتوظف في التجارب الشعرية المعاصرة، وبين القصائد التي تتحول هي بذاتها - من خلال عناصرها البنائية - الى أساطير، واضح وأكيد. إنني أعتبر أن القصيدة/الأسطورة قفزة أو طفرة نوعية، نقلت عملية الابداع الشعري من مرحلة الى مرحلة أخرى. والمرحلة الثانية تعد - في نظري - من أرقى المراحل التي وصل إليها الابداع الشعري.

في ظل هذا التصور فإن المبدعين ليسوا كلهم مهيئين لاستشراف هذا المقام، بل إن الأمر مقصور على القلة القليلة منهم. والشاعر من هؤلاء حين يصل الى هذا الطور من الكشف، إنما يدخل في عالم يزول معه كل حاجز بين الشيء ونقيضه، وتختفي الحدود والفواصل، وتضيع النسب، ويمتزج الممكن بغير الممكن، والمعقول بغير المعقول، والمنطقي بغير المنطقي.

إن الأشياء في الكون في القصيدة الأسطورة، لا تأتي منفصلة عن الذات بل تأتي في شكل من الاندماج، تمتزج فيها الأحلام، وتتداخل الأزمنة وتذوب الفوارق والمتناقضات، ويلخص الوجود كله في لحظة وهي لحظة الرؤيا، وفي هذه اللحظة المحمومة التي تتفجر فيها أعماق الأشياء يقف المبدع - وهو - في حال من الصفاء النفسي - لينقل الصورة المكتشفة بكل ما يملك من طاقة لغوية وقدرة تعبيرية.

ومن الشعراء الكبار الذين أبدعوا القصيدة /الأسطورة نجد أمثال السياب، والبياتي، وأدونيس وحجازي، وعبدالصبور، وغيرهم، ويمكن الاشارة هنا فقط الى المجلد الثاني من ديوان عبدالوهاب البياتي، الذي يضم مجموعة من القصائد الشعرية التي تكشف عن هذا النوع من الابداع المتفرد، وفي مقدمتها قصيدة قمر شيراز. ونشير كذلك الى ديوان الشاعر محمود درويش: «أحد عشر كوكبا» [19] فالقصيدة /الاسطورة هي لغة قبل كل شيء، هي نظام متفرد في بناء الصورة الشعرية، هي الرؤيا حين يتجاوز الشاعر مرحلة الوصف الى مرحلة الكشف.

يقول محمود درويش في مقطع من مقاطع الديوان المذكور «على حجر كنعاني في البحر الميت»:

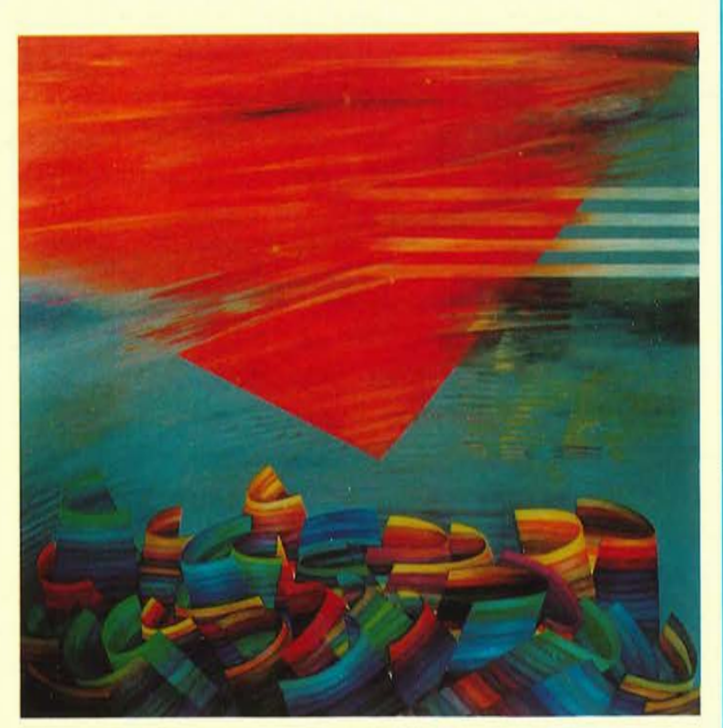
لا باب يفتحه أمامي البحر..
قلت قصيدتي
حجر يطير الى أبي حجلا. أتعلم يا أبي
ما حل بي؟ لا باب يغلقه علي البحر، لا
مرآة أكسرها لينتشر الطريق حصى.. أمامي
أو زبد..
هل من أحد
يبكي على أحد لأحمل نايه
عنه، وأظهر ما تبطن من حطامي؟
أنا من رعاة الملح في الأغوار. ينقر طائر
لغتي، ويبني عش زرقته المبعثر في خيامي
هل من بلد.

الى آخر القصيدة التي تسير على هذا النمط من البناء الفريد والمتميز فاللغة هاهنا، تبني صورها من الداخل وهي تتحرك مثلما يتحرك الحلم بعيدة عن كل رقابة، وهي بذلك تفسح المجال لأنواع شتى من المعاني الانسانية والدلالات الشعرية التي لا تنتهي الى حد من الحدود: لا باب يفتحه أمامي البحر، لا باب يغلقه علي البحر، حجر يطير الى أبي حجلا.. لا مرآة يكسرها لينتشر الطريق حصى، ينقر طائر لغتي.. قلت قصيدتي، فاللغة تعكس صورا أملتها المعاناة وفرضها الإحساس بالضياع والغربة.

الهوامش :

١ - انظر كتاب : التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري - أحمد الطريسي، ص ٣٢.
٢ - انظر ديوان البياتي الذي ياتي ولا ياتي.
٣ - صلاح عبدالصبور : حياتي في الشعر ص ٢٨.
٤- انظرهذه القصائد في ديوان السياب : أنشودة المطر، دارمكتبة الحياة ص ٩ - ٦٩ - ١٠٩.
٥ - ديوان خليل حاوي، ص ١١٤.
٦ - المجموعة الكاملة - أدونيس ص ٤٢.
٧- انظرديوان الذي ياتي ولا ياتي لعبدالوهاب البياتي - منشورات دار الآداب ص ٦٦-١٠٩.
٨ - أدونيس : المجموعة الكاملة ص ٤٢.
٩ - انظر على سبيل المثال - قصيدة المومس العمياء - ديوان السياب ص ١٤٨.
١٠ - اعترافات ص ٣ نقلا عن كتاب الأسطورة - راتفين ص ٩.
١١ - الأساطير - كمال أحمد زكي (المقدمة).
١٢ - الأسطورة - راتفين ص ٥٩.
١٣ - أسطورة الموت والانبعاث - ريتا عوض (المقدمة)
١٤ - الانثروبولوجية البنيوية - ليفي ستراوش ص ١٥٩.
١٥ - الاسطورة - راتفين ص ٨.
١٦ - الرمز الشعري عند الصوفية ص ٩٣ - انظر كذلك : الموت والانبعاث ص ٢١.
١٧ - اسطورة الموت والانبعاث - ريتا عوض ص ٣١.
١٨ - نفسه.
١٩ - أحد عشر كوكبا ص ٥٥.

* * *



أغنيــة الدم: الرواية الفائزة بجائزة نجيب محفوظ (المجلس الأعلى للثقافة)

الرواية الريفيـــة بلا رومانســـية

تأليف : جمال زكي مقار

ابراهيــم فتــحي *

هي رواية صادمة لأنها لا تسير على الطريق المعتاد وهي تصور عالما ريفيا، فبدلا مـن الجماعة المتآلفة والجذور والظلال الهانئة والنهر الذي ينساب في عـذوبة سنجد مجتمعـا مقفرا شديـد القسوة، شديـد الغلظة والخشونة، لا في العلاقة مع الطبيعـة فحسب ولكن في العلاقة بين البشر، فالثأر يأخـذ بتلابيب هؤلاء الناس، وهم ينقسمـون الى عشائر متنابذة، ويظل الدم يطلب الـدم. طوال الرواية هناك ذلك الموت الـذي يحلق فوق الرؤوس كنهـاية، ويهدد حيـاتهم دائما. ولكن هـذا الموت يتخلل حيـاة حافلة بالميلاد والخصب والزرع، بمحاولـة اقامة علاقات القربى والمودة والحب. فالرواية تدور بين صراع الحيـاة والموت، وبين طقوس ولوحات جميلة للناس وهم يعيشون ويزرعون وينمـون كل طاقاتهم ومواردهم وبين تلـك العزلـة القـائمة المسيطـرة التـي تتمثـل في تحجر الطقـوس والعلاقات، وتحجر القيـم، واختناق الفردية اختناقا شـديدا داخل هذه الجماعة التي لم تعد جماعيتها ذات وظيفة لتـأكيد الحياة وتمجيدها، بل لخنق الأفراد ولفرض واجبات قاسية عليهـم؛ فلابد من أخذ الثأر ولابد من اتباع كل مـا فرضه الأجداد والأسلاف. لقد ألقـى المؤلف بنا في تلك القـرية البعيـدة جدا عـن الحياة الجديـدة، عن المؤسسـات، عن العلـم والمدرسة، عن التطلـع، عن سلم الصعود والحراك الاجتماعـي، في قرية تعيد انتـاج نفسها الى الأبد كـأنها قد حلت عليهـا اللعنة. فأيـن السلطة المركزيـة في هذه القريـة؟ نجدها مختفية كـالأفعى - بالطبـع القصة لا تدور بالفعل في هذه الأيام، وان كـانت تصلح أن تدور فيها، لكنها تشير الى ماض قريب ايثـارا للسلامة - فالبوليس في تلك الفترة بـاطش شديد البطش، لا يهتم بأي شيء إلا بالاعتداء على الناس، بنهبهم وسلبهم، يمثل سلطة مركزية لا تقيم عدلا، ولا تربط أواصر مودة، أو تدعو الى تقدم ما، بل هـي قـوة أصبحت غريبة عـن الجماعة كأنها الشيطان الـرجيم، هذا عالم ملعون ملعون، نستطيع أن نتبين فيه بذورا لما نسميه الآن الارهاب والتطرف، وكل هـذه الأشياء الدمويـة، أغنية الدم اذن تتبع منـابع هذا الدم المسفوك هدرا.

ان الفرد القـروي في الرواية ليس حـرا في تكوين وتشكيل الـرؤية العامة، بل هو يرث هذه الرؤية كما يرث القيد والأغلال، فهو لا يسهم في خلقها، بل هي تلتف حول عنقه وتقيده بكل أنواع القيود. كيف يفكر في العـالم؟ انه لا يفكـر، بـل يمتص المسلمات الأوليـة التقليـدية يخضـع

* كاتب من مصر.

اللوحة للفنان ابراهيم عبدالمغني - مصر.

خضوعا شديدا لها، وتتشرب مسام جسمه كل ما يحيط به في الهواء الاجتماعي الراكد، انه يعيد انتاج نفسه الى الأبد، هنا لن نجد فكرا بل ابتلاعا في قوالب جاهزة، لن نجد علاقة بين البشر والطبيعة، فهم يعيشون بها ومعها وفيها، ولكنهم لا يتعالون عليها ولا يتجاوزونها. ولن نجد علاقة بين البشر وابتداع أشواقهم؛ بل سنجد قماطا وكفنا يلتف به البشر منذ الميلاد ولا يستطيعون مفارقته رغم محاولتهم المتكررة الدؤوب للخروج منه وعليه في لحظات انتصار الحياة حين تغمر حياتهم البهجة والفرحة بالمولود أو الحب والعناق، وتختنق كل هذه الأشياء، كل رغبات البشر في تعميق الحياة أو في أن تكون العلاقة بينهم حافلة بالثراء تحت السيف والنطع، والماضي الذي يطالب دائما بالرقاب، ويظل يشرب الدم دون أن يرتوي أبدا. ولكن هناك أغنيات للعرس وللحب وللعريس والزفاف، كلها من أجل أن تستطيع «أغنية الدم» أن تواصل مسارها وايقاعاتها، فلابد لها أن تتغذى بالحياة، حيث يمتص الدم رحيقه من الحياة، من أغاني الحصاد والختان، من كل ما يتعلق بفرحة الميلاد، لأن التضاد أو التقابل الدرامي بين الخصب، الحياة، الميلاد، الحب، وبين منجل الدم الذي يحصد كل هذه الأشياء، هذا الصراع الدرامي الدامي هو الذي يتحدد فيه التوزيع الأوركسترالي لهذه الأغاني الحية المتواصلة وهناك فوقها جميعا «أغنية الدم» المشؤومة، تنتظر في البدء والختام تلك الرؤوس اليانعة التي لم يحن بعد قطافها لكنها تتساقط قبل الأوان.

وتكاد هذا الأغنيات أن تقدم لوحة تسجيلية للوجدان الجمعي لهذه القرية، تسجيلات دقيقة جدا للأغاني لا في تنوعها وغناها فحسب، بل وفي خلفية المسرح الذي تؤدى عليه هذه الأغاني، هنا تتبع دقيق تسجيلي للطقوس، ستجد السبوع بكل تفصيلاته ومراحله الطقسية المتتابعة التي لا يعاد تشكيلها،بل تورث خلفا عن سلف. كل هذا «الريبرتوار» أو الرصيد الفني من تسجيلات هذه القرية يجعل المؤلف يبدو كأنه باحث انثروبولوجي يقدم المراتب المختلفة لوجدان هذه القرية في كل نواحي الحياة، وفي كل جانب من الجواب فلكل أغنية ،لكل أنشودة هناك خطوات وحركات جسمانية، أشياء وهبات وعطايا تصاحب هذه الأغنية أو تلك.

ومن الناحية الفنية سنجد رصدا تسجيليا يكاد يعنى بالوقائع في حد ذاتها، بكل كلمة وحركة واشارة يقوم بها هؤلاء الذين يزاولون حياتهم كأنها طقس تاريخي أو طقس مفروض عليهم. والمؤلف غائص حتى ذقنه في طقوس هذا الواقع ومياهه الراكدة وفي شمسه الحارة، وفي سخونة دمه الفائر. انه جزء منه لكن هناك أيضا مسافة نقدية بين الرصد التسجيلي وبين تلك الجوانب التي يقبلها وتلك التي يرفضها (في هذا الواقع من الصعيد)، انه جزء من هذا الواقع بمعنى أنه ينتسب إليه، يحب هؤلاء الناس وكدحهم وصلابتهم في مواجهة قسوة الحياة، لكنه لا يحب الجمود والتحجر ولا يحب هذه القسوة التي فرضت عليهم، (لا التي اختاروها أين التعليم؟ أين المدارس؟ أين مؤسسات الدولة.. أين العدالة؟.. مؤسسات «العدالة» غائبة هنا، كأن عليهم أن يأخذوا ثأرهم بأيديهم، أن يطبقوا قانونهم العرفي قبل أي شيء. انهم لم يسمعوا عن قانون أو دولة تأخذ لهم حقوقهم أو تزعم ذلك، ولا يعرفون حقوق الفرد، فلم نسمع عن أي مؤسسة من مؤسسات الحياة السياسية، بل سنجد في هذا الركن المنزوي واقعا أهمل اهمالا شديدا حتى نما فيه الشوك والأفاعي السامة وهاجمته العقارب. ويشير المؤلف دون خطابة أو برنامج في الاصلاح الى كل هذه السنوات من العزلة أوالانعزال المفروض، من الاهمال والقسوة في التعامل والامبالاة مع هذه الأجزاء الهامة من الوطن.

والمؤلف على الرغم من كل تقليدية الواقع الذي يصوره لا يتبع الوسائل التقليدية، هو لا يقدم حدوتة ولا حبكة أو خيطا قصصيا متصلا، ثم يقدم حلا للصراع في النهاية، هو لا يقدم هذه الطريقة التقليدية على الاطلاق، بل يقطع السرد دائما بلوحات، بأغنيات، بمسالك جانبية يبدو وكأنها تقطع سياق الحدث، لكنها في نفس الوقت تؤكده وتبرزه ولو بالمفارقة والاختلاف، ويقدم جوانب شعرية كثيرة جدا، والشعرية هنا ليست شعرية ظاهرية تقف عند حدود الصور التي يأخذها من المواويل أو من الأغاني أو من طرق حياة الناس؛ بل تأتي من تحويل المكان الى ساحة للمطامح والمطامع، ساحة للأهداف والمسؤوليات، الى محاولات للهرب بالحب. فالنماذج التي اختارها نماذج متنوعة وفي نفس الوقت متقابلة متصارعة واللغة التي يكتب بها لغة مغرقة في الواقع وفي رصد الأشياء وطرق الكلام التي توجد على الألسنة والعادات العقلية والسلوكية، لكن هذا الاغراق في الوصف لا يفصلنا عن السرد، عن القص، عن المشاركة في أن هناك فعلا يتعلق بقضية الحياة والموت، يتعلق بوجود هذا العالم نفسه واستمراره وقيمه اللازمه لبقائه.

واذا كان لنا أن نقدم تقييما مجملا لـ«أغنية الدم» فهي عمل جديد يواصل تقاليد القص في مصر ويتبع مدرسة خاصة هي مدرسة الرواية القصيرة، بدأها يحيى الطاهر عبدالله عن تراث الصعيد وعن عالمه السحري المنعزل نسبيا، ولكنه عالم يقدم نموذجا لمشاكل هذا العصر، مشاكل العنف واحتدام الصراع واختناق الحب، وهو يواصل أيضا ما يكتبه محمد مستجاب عن مصر الوسطى بالتحديد، وهذا التيار في الرواية تيار غني لا لأنه يعرفنا بواقعنا فحسب، ولكن لأنه يعرفنا بوجداننا، بجذورنا حتى وان تحجرت هذه الجذور. إن هذا النوع من القص يزيد من قدرتنا على الحياة ومن قدرتنا على ممارسة الأدب في نفس الوقت.

وقد يؤخذ على الرواية كذلك طابعها التبسيطي في تصوير النماذج الشخصية وسلم القيم. فالشخصيات تحكمها سمة واحدة مسيطرة، والقيم موزعة بين الأبيض الناصع والأسود الحالك. ولن نجد صراعا نفسيا داخل الشخصيات يعلي من فرديتها، فالفردية مطموسة وراء النمط والقالب على الرغم من أن براعمها هي التي تبشر بتخطي كل عقبات الجمود. ولكن عذر المؤلف أن الواقع الذي يصوره لا تزدهر فيه الفردية. وهو يوهمنا أحيانا أنه يتبنى وجهة نظر هذا العالم وان يكن اتجاه القص لا يتعاطف مع مسلمات الجماعة القروية بل يرفضها ويدينها.

* * *



موريس بلانشو والنقد

أن يصغي الى كلمات لاوعيه الإخفائية

تأليف : والاس فاولي
ترجمة : عبدالله طرشي *

والنص كان في الأصل جزءا من فصل معنون بالنقد الثيمي في كتاب للناقد الأمريكي والاس فاولي؛ بعنوان «النقد الفرنسي» والذي سبق له أن دخل المكتبة العربية من خلال كتابه الشهير «عصر السريالية» ترجمة خالدة سعيد، وقد سبق لي أن ترجمت الكتاب كله؛ ولكنه لم يطبع بعد.

موريس بلانشو والنقد

إثر بداية الحرب ١٩٤٣ لما ظهرت «التجربة الباطنية» لباطاي Bataille، أشير في الصفحة ١٥٨ بألمعية الى الناقد «موريس بلانشو»، لقد كان حتى ذلك الوقت مجهولا تماما، بينما كان «سارتر» و«كامي» قد شرعا في استقطاب الاهتمام الأدبي. وخلال الربع التالي من القرن، قرىء بلانشو لا من قبل الجمهور العام، بل من قبل عدد متزايد من الكتاب؛ وقد وصلت هذه العناية من النخبة أوجها في جوان ١٩٦٦ في عدد تكريمي من الناقد Critique (1) ؛ مكرس لبلانشو، حيث لقي احتفالا من روني شار، جين ستاروبنسكي، أيماويل ليفيناس، ميشال فوكو، بول دومان، لم تكن هذه المقالات مجرد تكريم للناقد موريس بلانشو، بل كانت علاوة على ذلك، طرقا مختلفة في فهم فكره، وتقييم مساهمته في الأدب الفرنسي والنقد المعاصر.

وتشكل هذه المقالات مجلدا نقديا أكثر اتساقا من مجموعة عادية لموضوعات تكريمية، إنها لتكشف لنا عن درجة التأثير الذي مارسه فكر بلانشو على ناقديه ومفسريه؛ لقد غُذي وهُدي كل منهم بطريقته الخاصة من قبل بلانشو. أن قراءة نصوص بلانشو كانت أكثر من مجرد تجربة في القراءة.

لقد أخذت إجابة بلانشو عن السؤال؛ ما الأدب؟ تتضح أكثر بصدور كل من كتبه الكبرى في النقد: أي مع Faux pas «الخطوة الخطأ» المنشورة سنة ١٩٤٣، مع قسمة النار، بعد ست سنوات أي سنة ١٩٤٩، لوتريامون وساد، أيضا سنة ١٩٤٩، ومع الفضاء الأدبي سنة ١٩٥٥، حيث عني بإظهارنا على معتقده الرئيس؛ وهو الايمان الذي لا يتزعزع بأن أي عمل أصيل في النقد الأدبي هو تجربة يطل بها كاتب ما على وجود لم يعرفه قبل الكتابة. فالناقد يرى الى أي عمل يدرسه كشيء فذ يتعذر اختزاله؛ كخليقة تتأتى عن الكاتب، ومن لحظته في التاريخ؛ ومن النوع الأدبي الذي يمثله. انه ينتقل من كتاب لكتاب ، مشدوها بالتنوع اللانهائي للأدب، مستعملا مقارنات في فنه كناقد بسخاء الشاعر وهو يبتكر الاستعارات والصور الشعرية منقطعة النظير.

في مجموعته الأولى Faux pas ،يحلل بلانشو عمل سلفه البرت تيبودي Albert Thibaudet . في نقاط كثيرة من هذه

★ كاتب من الجزائر يقيم ببراغ.
اللوحة للفنان عبدالرسول سلمان - الكويت.

المقالة يحلل بلانشو منهج تيبودي، كما لو كان يحلل منهجه هو، أو على الأقل منهجه في بداية عمله كناقد. فرغم أن تيبودي كان قد أكد على فذاذة العمل الفني، إلا أنه حدده وبحتمية بلغة الفترة التاريخية التي خلق فيها، بينما يرى بلانشو الى العمل الأدبي كشيء لا صلة له بعصره؛ كما لو كان عالما بحد ذاته، "un inoude apart" كسر متوحد.

لكن بلانشو لم يلبث وفي Faux pas نفسها أن عد العمل الأدبي بلا مؤلف؛ بينما يصله الناقد الاعتيادي؛ حتى في مناقشته لفرادة وأصالة العمل الفني بموقف تاريخي وسيرة مؤلفه.

لقد بدا من مقالاته المبكرة أن نقده لا يقصد الى تحليل انتقادي لعمل ما، بل كان على عمله أن يكون بشكل أو بآخر فلسفة للأدب؛ اذ أنه قلما كان يعنى بتحليل نص معطى، - والحق أنه كان نافد الصبر حيال مثل هذه الأمور، والتي لم يقو على تفاديها في أوقات ما، - بقدر عنايته بالمشكلة المهيمنة وهي: لماذا وجد هذا النص؟لماذا الأدب؟ كيف يتسنى لنا أن ننسى ظاهرة كتاب ما؟ لماذا هنالك قارىء لكتاب ؟ كيف يكون الأدب ممكنا؟.

مثل هذه الأسئلة باتت النقاط الهادية لانطلاقته في قسمة النار؛ يركز بلانشو على مشكلة كيف يستطيع ناقد أن يفسر المفارقات والالتباسات التي تسود كتابا ما مشكلة أسباب كتابته؛ كيف يستطيع شخص ما أن يكتب هذه الجملة «أنا بائس» في حين أنه، وبكتابتها، يتماثل للشفاء من بؤسه مؤسسا لاتصال حميم، وصداقة مع القارىء.

لطرح مثل هذه الأسئلة ومناقشتها احتاج بلانشو الى كتب يقرأها ويتأملها. ومن نتاج الأدب المعاصر انتقى الأحسن، وبحدس خارق بالأحسن. يناقش في مقالات «قسمة النار» الكتب الأولى لكامي Camus ، وأوديبرتي، سارتر، وكوينو، بونج، ميشو، وشار، بعبارة أخرى انتقى بلانشو تلك النصوص التي ترحل الى قلب الأسئلة التي كانت تشغله، والتي تؤسس بقوة لسبب وجود الأدب، مفارقاته، والعلل الأساسية لكتابة كتاب ما.

يرفض بلانشو أن يكون للناقد أفضلية على الكتاب الذي ينقده، أي يرفض بالضبط ذلك الاعتقاد الوهمي في أن الناقد أكثر اطلاعا من الكتاب ومؤلف الكتاب. بل أن بلانشو يزعم أن الناقد الحديث قد تخلى والى الأبد عن الادعاء بأنه يفسر كيف كتب عمل ما، أو كيف يجب أن تكتب تحفة فنية ما. في لوتريامون وساد يذهب بلانشو الى حد القول بأن مهمة الناقد هي أن يقول لنا كيف كان على عمل معطى، قد كتب للتو ونشر مستحيلا أن يكتب! عادة ما يميل النقاد الى مناقشة كتاب ما بمصطلحات الجمال؛ أو الثقافة التي يمثلها أوالحقيقة التي يعكسها؛ لكن بلانشو يحاول أن يبين كيف تكمن حقيقة كتاب ما ما وراء كل هذه المعايير والتي بها نحاول أن نفهم ونقيم عملا ما. إن حكم قيمة نصدره ليس إلا بديلا فقيرا لما لم نستطع نقله الى كلمات حول نص ما أو كتاب.

إن كتابا عظيما للماضي يصلنا محوّرا تماما عما كان عليه في الأصل. فقد غيره النقاد ومؤرخو الأدب، وخلال مجرى التاريخ الى موضوع لا نكاد نتبينه, فكلما زداد ولع الناس وتقديرهم لعمل ما، بفضل الاهتمام الذي حظي به، ازداد تعرضه للتهديد الذي يلقاه من قبل الاشعاع الحات لنظريات النقد.في الفضاء الأدبي خاصة يطور بلانشو نظريته التي ترى الى تاريخ الأدب كمكان للانحطاط والذي كان في الأصل انفتاحا على عالم سر ما، أو ازدهارا لتجربة باطنية، وقد ترجم الى تواصل معين. فقد لا يكون لموضوع ما في الأصل أي معنى أو قيمة أو حقيقة، لكنه، وبفضل صناعة المؤرخ الأدبي، يرغم على اتخاذ معنى وقيمة اخلاقية. وإنه لمن الصعب اليوم وبسبب طبقات النقد المتراكمة أن نقرأ عملا، أن تكون لنا تجربة قراءة حيت سيبدو لنا العمل خلالها في تكوينه، في خوائه وسريته، أي عندما نقدر على قراءته كشيء يؤلف.

إن على الناقد الجديد أن يكون قارئا أول لعمل ما؛ كما أن عليه أن يكون حساسا حيال الصمت الأصيل الذي يسكن كل عمل؛ إن التهديد، المستمر والذي قد يلحق النقد هو تلك الحاجة الملحة لدى الناقد لأن يملأ صمت عمل ما بالكلمات، كلمات يعدها بلانشو مدمرة . فحتى الناقد لا يتناول العمل الأدبي أو الفني في غالب الأحيان الا وقد شوه للتو من قبل النقد. ان عليه أن ينظر الى العمل من الزاوية التي يكون فيها أغنى وأكثر حقيقية.

Recherchez le poiht oú l'ouver est la plus grande, la plus vrai, la plus riche.

أي «أن يبحث عن النقطة التي يكون فيها العمل أعظم ، أكثر حقيقية وأغنى».

في الكتاب الذي نقتبس منه هذه العبارة «لوتريامون وساد» يكتب بلانشو نقدا للنقد لكي يسوغ منهجه. لكنه لم يكن الناقد الأول في إشارته الى ضعف العادة التقليدية، في نبش مصادر عمل ما. وهناك مثال يستعمله «أناشيد ما لدورور» والذي يرجع بعض النقاد صوره الى كتاب النبوءة من (الكتاب المقدس). لكن هذه الصور تتوفر عليها كتابات بودلير أيضا. انها بالنسبة لبلانشو ليست مذكرات أدبية بقدر ما هي أمثلة على اندماج للأساطير الجمعية والهواجس الشخصية في عقل فنان أو شاعر ما.كما ينتقد بلانشو أيضا العادة التقليدية للتحليل الأدبي التي تعمل على عزل الملاحظات المبتذلة التي

تؤلف جزءا من أي عمل أدبي، وتغالي في صدق العمل.

ليس على الناقد أن يعنى كثيرا بالأثر الذي يتركه عمل ما؛ بل بالحركة الاستهلالية أو الحافز الذي أدى الى خلق العمل، أي بالحركة التي تشكل حرفيا الخالق. والحق أن انتقاء بلانشو لأناشيد مالدورور لشرح هذه النظرية كان في غاية الحكمة. انها واحدة من الأعمال التي لوحظ ولع بلانشو بها؛ والتي هي خلق للنفس حيث يولد كاتب، حيث يعود الى أصوله. إن لوتريامون واحد من فئة كتاب قليلة لا يمل بلانشو من العودة إليها، كفنانين أصيلين؛ كتابتهم ضرب من الخلق الذاتي، وتحتوي على تلك الحركة التي لا تنبثق إلا من أنفسهم؛ ويحتل مالارميه مكانة عالية في هذه الفئة وهولدرلين وكافكا ورونيه شار.

في تحذيراته ضد إساءة استعمال المصادر الأدبية والتحليل الثيمي، لم يكن في بال بلانشو الا المبدأ الرئيسي والذي اعتقد أن على الناقد أن يتبعه عندما يأخذ على عاتقه أن يكتب عن عمل ما. انه «العزلة الأساسية» لعمل ما (هذه العبارة La solitude Isseutielle ترد في الفضاء الأدبي ص ١٦). كل خلق أدبي أصيل (وبلانشو لا يعنى هنا الا بتلك الأعمال التي يعدها أصيلة) ينشأ عن حاجة لا تعتمد على شيء خارج ذاتها. لا يناقش بلانشو مطلقا عملا ما بلغة جمالياته؛ اذ أن عملا أدبيا لا يتحدد بلغة ملامحه الكلاسيكية أو تقاسيمه الرومانسية. فالعمل لا يرى كشيء يلتزم بخصائص أو قواعد أية استيطيقا. فالعمل، كما يراه بلانشو، هو دائما شيء يصنع نفسه، وبالتالي يخلق مؤلفه. إن هذا الانسان الذي كتب العمل شخصيته مختلفة تماما عن ذلك الذي سبق له أن وجد قبل أن يكتب العمل. إن كتابة عمل ما تخلق بدورها كائنا بشريا آخر لا شخصيا وغير مسمى. ليس له أية صلة بأي كان؛ ذلك أن عالم روايته أو قصيدته ليس الا عزلة، أو صحراء لا ينتمي إليها أحد، فالفن ينفي العالم بينما يخلق عالمه الخاص.

هكذا يلح بلانشو على أن لغة كتاب ما ليس لها كبير صلة بلغة الاتصال اليومي. إن عملا فنيا هو شيء لا واقعي، والواقعية الفنية ليست إلا مفهوما خلوا من أي معنى. هذه الأفكار ترد في نص مقالة بلانشو عن عروض فاليري في Faux pas (ص ١٥٠) حيث يكتب أن العمل الفني لا واقعي: "L'ouvre d'art est un irreal" وفي نهاية الفصل:

"Le realisme artistique est une conception, privée de sens," أي: «الواقعية الفنية مفهوم خلو من المعنى».

فمن اللغو إذن، محاكمة عمل ما بلغة علاقته بالواقع بالحياة، بالصدق، ان قصيدة لمالارميه أو ليبتس لا نستطيع أن نناقشها بالطريقة نفسها التي نناقش بها حدثا يقع في الحياة. إن لديها واقعها الخاص ملتبس الدلالة والذي يندّ عن أي تناول عقلي، وبلانشو هنا إنما يهاجم القانون الكلاسيكي للاحتمال "Veris imilitude". ان مجال رواية ما هو دائما شيء يقع خارج الحياة. ولطالما سخر بلانشو من مفهوم الواقعية والذي غالبا ما خلع على بلزاك؛ زاعما أن صور ومشاهد من رواية ما لبلزاك لا علاقة لها البتة بالواقع. (انظر «فن الرواية عند بلزاك» في Faux pas ص ٢١٢ - ٢١٦).

بهذا المفهوم عن العزلة الأساسية لعمل ما يقرر بلانشو اعتقاده في أن امرءا ما عندما يعمل كفنان فإنما يقع خارج العالم. بل انه لا يتخذ من العالم حتى نقطة انطلاقته. ان عملا فنيا ما انما هو غياب لأية علاقة مع العالم. إذا كان الفنان روائيا فان اللغة التي يلجأ لاستعمالها هي بالضبط غياب للعالم، غياب للأشياء والكلمات. ان بلانشو هنا لا يفعل الا ان يعزز الفرضية التي ترى الى ان لغة كاتب ما هي دائما بحث عن الصمت، فالفن لا ينفك ينفي الكلمات التي نتحدثها يوميا. ان مطلق الأدب هو الصمت. وشرط الأدب هو الصمت. وبهذا ينكر بلانشو مفهوم النقد والذي يرى أن كتابا ما هو وليد كتب أخرى.

الفن بالنسبة لبلانشو، أوثق صلة بالموت والخواء منه بالحياة والامتلاء، والكلمات مدمرة، أي أنها تستأصل الحياة وتمحوها. عندما ينجح امرؤ في خلق أدبي، فإنما يختفي كإنسان؛ إنه يبيد نفسه بحرفية تامة. لذلك لا يعالج بلانشو الموت كموضوع في عمل أدبي. الموت هو العمل نفسه. انه موقع العمل نفسه.

في الفضاء الأدبي خاصة يمتحن بلانشو نصوصا تتعلق بالكاتب والموت عند بعض أولئك الكتاب الذين يكن لهم اعجابا عظيما: كافكا، ريلكا، جيد، ساد، بروست، حيث يعبر كل بطريقته عن علاقة بين الفن والموت، ان تضع شيئا في الكتابة هو صنو لوضعه تحت الحماية من الموت. ان الخلق الأدبي يمثل النوع نفسه من الحرية التي يمثلها الموت. أن تخلق فنا هو دائما جهد للوصول الى حد أقصى يتعذر اطلاقا الوصول اليه.

بهذا الاعتبار تكون أسطورة أورفيوس ذات طبيعة نبوئية بالنسبة لبلانشو. أن تكتب قصيدة وان تموت رديفان أو يتطابقان والدافع نفسه. ان غريزة أورفيوس في أن ينزل الى العالم السفلي لكي يجد يوريديايس هو دافع الشاعر في أن يخلق وبالتالي أن يأسر الموت وأن يراه. لكن؛ ووفقا للأسطورة لا يؤذن لأورفيوس أن ينظر الى الأعماق أو الى الليل أو الى حبيبته. فالليل لا يكشف الا عندما يكون مستترا في عمل الشاعر. انه ليستحيل على انسان أن يرى الى موضوع قصيدته مثلما يستحيل عليه الموت.

في تحليله لاسطورة أورفيوس يقترب بلانشو كما يفعل باستمرار من تحديد مفهوم للفن، أو على الأقل من تحديد للمصدر الأصيل للفن. فالعمل الملهم حقا يجب أن يكون على علاقة ما بالموت. عندما يكون الفن مجرد تقليد لمظاهر في العالم فانه يكون واقعيا وبالتالي خلوا من الالهام. الالهام (كلمة لا يستبقيها بلانشو الا للفن الأصيل) هو اتصال الفنان بالليل أو بغياب العالم. مثل هذه النظرية تفسر تعاطف بلانشو العميق مع السريالية. فمثلما استمع أورفيوس ذات مرة الى كلمات الكاهن كذلك على السريالي المعاصر.

* * *

الاشراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنان تشكيلي وأستاذ بجامعة السلطان قابوس

NIZWA
A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117.
ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة
البدالة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢

إشارات :

* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.